

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO EM ARTES

JORGE LUIZ MIES

A PINTURA DE REGINA CHULAM COMO EXPERIÊNCIA SENSÍVEL

VITÓRIA

2014

JORGE LUIZ MIES

A PINTURA DE REGINA CHULAM COMO EXPERIÊNCIA SENSÍVEL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte.

Orientador: Profa. Dra. Ângela Maria Grando Bezerra

VITÓRIA
2014

JORGE LUIZ MIES

A PINTURA DE REGINA CHULAM COMO EXPERIÊNCIA SENSÍVEL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte.

Aprovada em 06 de maio de 2014.

COMISSÃO EXAMINADORA

Profa. Dra. Ângela Maria Grando Bezerra
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientadora

Prof. Dr. Alexandre Emerick Neves
Universidade Federal do Espírito Santo
Examinador interno

Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto
Universidade Estadual de Campinas
Examinador externo

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

M632p Mies, Jorge Luiz, 1983-
A pintura de Regina Chulam como experiência sensível /
Jorge Luiz Mies. – 2014.
120 f. : il.

Orientador: Ângela Maria Grando Bezerra.
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Chulam, Regina - Crítica e interpretação. 2. Pintura
moderna. 3. Fenomenologia. 4. Cor. 5. Luz. I. Grando, Ângela. II.
Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III.
Título.

CDU: 7

A meu companheiro, José Mauro, pela sustentação.

A minha mãe, Maria da Graça, pela intercessão.

A minha amiga, Regina Chulam, pela inspiração, sempre.

AGRADECIMENTOS

A Deus, criador de todas as coisas visíveis e fonte inesgotável de sabedoria.

À Regina Chulam, pela sua disponibilidade e receptividade em me receber em sua casa-ateliê, em Aracê. Nossos encontros despertaram meu olhar para a pintura e me fizeram ter a vontade de querer teorizá-la. Obrigado, amiga!

À Ângela Grando, minha orientadora, pela disponibilidade, colaboração, conhecimentos transmitidos e estímulo ao longo do trabalho. *Merci beaucoup!*

Ao professor Alexandre Emerick Neves, pela ajuda, ensinamentos e contribuições.

À professora Ângela Âncora da Luz, pelos preciosos apontamentos no exame de qualificação. Força e fé!

À professora Maria de Fátima Morethy Couto, que aceitou, sem demora, o pedido para participar da banca de defesa deste trabalho. Muitíssimo obrigado por se fazer acessível! A academia necessita de professores com a sua prontidão em auxiliar.

Ao Programa de Pós-graduação em Artes da UFES, pela excelência da formação prestada. E a todos os professores que, direta ou indiretamente, contribuíram com o meu crescimento.

A todos os colecionadores, que abriram as portas de suas casas e me receberam com atenção, permitindo o registro fotográfico das obras.

Ao meu querido José Mauro, pelo companheirismo, cumplicidade, incentivo e paciência.

À minha mãe, pelo amor incondicional, prova de que Deus está sempre ao meu lado.

Aos colegas do Mestrado, pelas trocas de ideias e desabafos.

À CAPES, que viabilizou essa pesquisa.

“A cor e eu somos um. Sou pintor!”

Paul Klee

RESUMO

Esta dissertação investiga a praxe artística da pintora capixaba Regina Chulam entre os anos 1975, ano em que ingressa nas artes plásticas, iniciando seus estudos em Londres, e 2013, quando realiza uma exposição individual no Museu Vale, Vila Velha. Desde que se Licenciou em Pintura pela Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (ESBAL), em 1981, sua trajetória é marcada por um dinâmico processo de idas e vindas, encontros e desencontros, buscas e descobertas. Ao traçar de maneira cronológica o caminho de desenvolvimento e maturação de seu trabalho, este estudo examina um espaço pictórico estruturado pela dinâmica das linhas e pela força expressiva de um tecido cromático que vai se enriquecendo por meio da captação de cor e luz observadas. Por se tratar de uma experiência criativa, trazemos um referencial teórico que abarca a obra de arte a partir de sua essência, tratando-a como um acontecimento, um fenômeno estético. Promovida pela percepção do pintor, a pintura esboça na tela um mundo investido em formas e cores. Cada quadro é um fragmento do mundo, a expressão de uma experiência. O foco principal do trabalho está na análise de pinturas (retratos, autorretratos e, principalmente, paisagens) que acentuam experiências de suas “duas nacionalidades”, a brasileira e a portuguesa. Regina Chulam vive a imensidão das paisagens que a cercam e faz com que seu espectador as viva por meio de suas telas. A cor e a luz são elementos importantes de investigação. Ao redescobrir a cor e a luz tropical, a artista tenta integrá-las com as transparências e as suaves nuances oferecidas pela atmosfera lusitana. O texto também aborda a importância de Aracê para o desenvolvimento da pintura de Chulam. Ao fixar residência na região montanhosa do Espírito Santo, passa a viver isolada, entregue ao ofício do puro prazer da pintura. É neste local que conquista uma nova linguagem ao reger as cores frias para destacar as cores quentes em uma harmônica sonoridade pictórica. Ao assumir essa paisagem lumínica, essa luz sem profundidade, eleva ao máximo a intensidade cromática de suas telas, destacando a beleza da textura e dos planos unidos nos mais belos acordes. Com o apoio de entrevistas realizadas com a pintora, da exaustiva busca por telas que se encontravam dispersas em coleções particulares e do constante diálogo com a história da pintura moderna, buscamos contribuir para um melhor entendimento da produção dessa artista capixaba, entendendo a obra de arte como reveladora das impressões do mundo visível.

Palavras-chave: Regina Chulam. Pintura Moderna. Fenomenologia. Aracê. Cor e Luz.

ABSTRACT

This dissertation investigates the praxis of capixaba painter Regina Chulam, from 1975, when she started studying in London and also working with Fine Arts, until 2013, when she organized her first solo exhibition at Museu Vale, in Vila Velha, Espírito Santo. Since 1981, when she majored in Fine Arts – painting – from Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (ESBAL), her life has been full of “comings and goings”, “matches and mismatches”, “searches and findings”. By organizing chronologically the way in which her work progressively developed and improved, this study analyses a pictorial space structured by the dynamics of lines and the expressive power of chromatic fabric, both established on the surface of the painting. This dissertation proposes a discussion about a creative experience, so we bring a theoretical background that includes the work of art from its essence, treating it as an occurrence, an aesthetic phenomenon. Each painting outlines on canvas a world made of colors and shapes, developed through the painter’s perception. Each painting is also a fragment of the world, the expression of an experience. The main focus of this research is to analyse the paintings (portraits, self-portraits, and especially landscapes) that emphasize their experiences of “two nationalities”: the Brazilian one and the Portuguese one. Regina Chulam lives the immensity of the landscapes that surround her and, then, she makes her spectators live them through each one of her works of art. The colors and light are also important elements of study in this research. As Chulam rediscovers the tropical colors and light, she tries to integrate them with transparencies and soft shades offered and inspired by the Lusitanian atmosphere. This text also approaches the importance of Aracê city to the development of Chulam’s works. After settling in the mountainous region of Espírito Santo, she started living an isolated life, totally dedicated to her one and only work: the pure pleasure of painting. There she developed a new art language by organizing the cool colors to highlight the warm colors composing a harmonic pictorial sonority. By taking this luminous landscape, this light without depth, Chulam raises the chromatic intensity of her paintings to the top, to make the beauty of the textures and the painting plans stand out, linked as in the most beautiful chords. With the help of interviews given by the artist, the exhaustive search for paintings that were scattered in private collections and also a constant dialogue with the history of modern painting, this dissertation aims to contribute to a better comprehension of this important capixaba artist’s production, understanding the piece of art as a revealer of a visible impression about the world.

Keywords: Regina Chulam. Modern Painting. Phenomenology. Aracê. Light and Color.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|----|
| Figura 1 - Sem título , 1980..... | 19 |
| Figura 2 - Autorretrato de esperanças , 1979..... | 22 |
| Figura 3 - Encontro parado , 1980..... | 23 |
| Figura 4 - Modelo sentada , 1981..... | 24 |
| Figura 5 - Café da manhã , 1982..... | 26 |
| Figura 6 - Sem título (série A3), 1982..... | 29 |
| Figura 7 - Sem título (série A3), 1982..... | 29 |
| Figura 8 - Mulher com violão , 1984..... | 31 |
| Figura 9 - A menina dos olhos cor de violeta , [1984?]..... | 31 |
| Figura 10 - As tias , 1984..... | 32 |
| Figura 11 - Agosto em Lisboa , 1986..... | 34 |
| Figura 12 - Cadeira , 1987..... | 35 |
| Figura 13 - Cadeiras , 1987..... | 35 |
| Figura 14 - Jogo de gamão , 1987..... | 38 |
| Figura 15 - Escravo de Jó , 1987..... | 38 |
| Figura 16 - Aquários e peixes , 1988..... | 39 |
| Figura 17 - Sem título (série Master Lines), 1990..... | 40 |
| Figura 18 - Sem título (série Master Lines), 1990..... | 41 |
| Figura 19 - Sem título , 1992..... | 44 |
| Figura 20 - Sem título , 1992..... | 44 |
| Figura 21 - Sem título , 1993..... | 46 |
| Figura 22 - Sem título , 1993..... | 46 |
| Figura 23 - Sem título (série Caminhos de luz), 1995..... | 50 |
| Figura 24 - Sem título (série Caminhos de luz), 1996..... | 50 |
| Figura 25 - Tanque de nenúfares , 1999..... | 52 |
| Figura 26 - Retrato de Fernando Mascarenhas (O Presidente do Conselho Directivo da Fundação) , 1996..... | 54 |
| Figura 27 - Retrato de Fernando Mascarenhas (O Presidente do Conselho Executivo da Fundação) , 1996..... | 54 |
| Figuras 28, 29, 30 e 31 - Autorretratos (série Impermanência), 1996/1998..... | 56 |
| Figura 32 - Retrato de Sarah Borchardt , 1999..... | 57 |

| | |
|--|-----|
| Figura 33 - Sem título (série Procura-se II), 2003..... | 58 |
| Figura 34 - Sem título (série Princípio da Incerteza I), 2002..... | 60 |
| Figura 35 - Sem título (série Coisa.Movimento), 2006..... | 60 |
| Figura 36 - Bandeira –Vale o que está escrito , 2006..... | 61 |
| Figura 37 - Vista do vale , 2008/2009..... | 66 |
| Figura 38 - Vista do vale com agaves , 2008..... | 69 |
| Figura 39 - Pedra Azul , 2008..... | 70 |
| Figura 40 - Retrato de Julieta Trabach Borchardt (Júlia) , 2008..... | 72 |
| Figura 41 - Retrato de Floriano Borchardt (Alemão) , 2008..... | 74 |
| Figura 42 - Poltronas e Agaves , 2008..... | 75 |
| Figura 43 - Manacá de Cheiro (Brunfelsia uniflora) , 2010..... | 76 |
| Figura 44 - Rosa Vermelha (Roseira grandiflora) , 2010..... | 76 |
| Figura 45 - Agaves , 2010..... | 77 |
| Figura 46 - Agaves com montanha , 2012..... | 78 |
| Figura 47 - Fim de tarde em Aracê com Pedra Azul , 2010..... | 79 |
| Figura 48 - Mar Negro , 2011..... | 81 |
| Figura 49 - Mar Amarelo , 2011..... | 81 |
| Figura 50 - Mar Vermelho , 2011..... | 82 |
| Figura 51 - Opus VI - Praia do espelho – noite (série Nosso Mar), 2012..... | 84 |
| Figura 52 - Opus VII – Entardecer (série Nosso Mar), 2012..... | 85 |
| Figura 53 - Opus X - Praia do Espelho (série Nosso Mar), 2012..... | 85 |
| Figura 54 - Opus XI - Praia do Espelho (série Nosso Mar), 2012..... | 86 |
| Figura 55 - Sem título , 2013..... | 87 |
| Figura 56 - Bapoo , 2013..... | 88 |
| Figura 57 - Movimento , 2012..... | 88 |
| Figura 58 - Paisagem - pedra da mulher deitada com agaves , 2013..... | 90 |
| Figura 59 - A Montanha de Todas as Cores - “assim na terra como no céu” , 2013..... | 91 |
| Figura 60 - Paisagem (tríptico) , 2013..... | 92 |
| Figura 61 - Paisagem vermelha , 2013..... | 93 |
| Figura 62 - Meu doce amigo - retrato de Marcio Espíndula , 2013..... | 94 |
| Figura 63 - Retrato de Luisah Dantas , 2013..... | 95 |
| Figura 64 - Sara e camélia branca , 2013..... | 96 |
| Figura 65 - A artista no ateliê , 2011..... | 108 |

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| 1 INTRODUÇÃO..... | 12 |
| 2 INFLUXOS DA PINTURA MODERNA PARA CONSTRUIR E SE EXPRESSAR..... | 18 |
| 2.1 A FORMAÇÃO E O INÍCIO DA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA..... | 18 |
| 2.2 ATIVANDO A MEMÓRIA, DESPERTANDO LEMBRANÇAS..... | 33 |
| 3 OUTROS CAMINHOS E NOVAS POSSIBILIDADES POÉTICAS..... | 43 |
| 3.1 ESTUDO DA PAISAGEM OU DIÁLOGO COM A NATUREZA..... | 43 |
| 3.2 RETRATOS, AUTORRETRATOS E UM NOVO MOTIVO..... | 53 |
| 4 UMA POÉTICA DE EXPERIÊNCIAS VIVIDAS..... | 68 |
| 4.1 ARACÊ: AFINANDO OS SENTIDOS, AGUÇANDO A SENSIBILIDADE..... | 68 |
| 4.2 REGENDO CORES, FORTALECENDO VÍNCULOS..... | 86 |
| 5 CONCLUSÃO..... | 98 |
| 6 REFERÊNCIAS..... | 102 |
| APÊNDICE – Cronologia..... | 108 |

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho é fruto de um longo período de dedicação ao estudo da obra da artista capixaba Regina Chulam. O interesse pelo assunto se deu a partir do contato que tivemos com suas pinturas na exposição coletiva *I+7 Arte Contemporânea no Espírito Santo*, realizada no Museu Vale, em 2008. Em meio a diferentes propostas e fazeres criativos, que conciliavam recursos eletrônicos com processos tradicionais, sua pintura recuperava o prazer de lidar com as tintas, os pincéis e as telas. Vinculados ao Programa de Bolsas de Iniciação Científica da Universidade Federal do Espírito Santo (PIBIC/UFES – 2009-2011), passamos a investigar os desdobramentos de seu processo criativo, resultando, assim, no primeiro trabalho de graduação sobre o tema.

Posteriormente, inseridos em um Programa de Pós-graduação, pudemos ampliar as discussões e respaldá-las sob um aporte teórico que pôde nos conferir uma maior sensibilidade ao exame minucioso que tentamos conceder à obra. Posto isto, a presente dissertação buscou examinar a praxe artística de Chulam entre os anos 1975, ano em que ingressou nas artes plásticas, tornando-se frequentadora assídua na The Heatherley School of Fine Art, em Londres, e 2013, quando realizou uma exposição individual intitulada *Regina Chulam – desenhos e pinturas* no Museu Vale, Vila Velha.

Regina Chulam, após ter se formado em História pela UFES, em 1973, obteve Licenciatura em Pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, em 1981. Atualmente, com um currículo contendo diversas exposições, coletivas e individuais, em Portugal e no Brasil, e residindo em Aracê, distrito do município de Domingos Martins, região montanhosa do Estado do Espírito Santo, dedica-se essencialmente ao seu trabalho pictórico.

Esta dissertação, ao mergulhar em sua trajetória artística, marcada por um dinâmico processo de idas e vindas, encontros e desencontros, buscas e descobertas, traça, de maneira cronológica, o caminho de desenvolvimento e maturação de seu trabalho. É importante ressaltar que seu trajeto criativo traz uma influência modernista que se ancora no “estado nascente” do desenho e na aparente expressividade da cor. No entanto, a busca por uma cor mais eloquente se iniciará após seu período de formação, quando regressa de Portugal e se depara com a luz brasileira: uma luz sem modulação, plana, apenas suavizada pelas nuvens, diferente da luz ibérica, rica em nuances, que educou seu olhar. Diante dessa nova experiência, buscamos compreender como sua pintura reflete essa percepção cromática, que

se estrutura em um bailado de cores que, lentamente, sobre a bidimensionalidade, tenta a fusão dos efeitos de luz do país que a acolheu e do país que enriqueceu a sua linguagem plástica.

Durante a realização da pesquisa, observamos que Chulam é uma artista que trabalha na procura de definir sua atividade como especificamente pictórica, em uma entrega contínua e diária ao ofício. Sua pintura é reflexiva e extremamente disciplinada. As superfícies de suas composições são organizadas por diversas camadas de um longo processo meditativo. As pinceladas revelam um espaço físico que ao nos atrair para dentro de seu campo, embrenha nossa visão com luzes e cores adaptadas pelos sentidos. Sua pintura transmite a metamorfose de sensações experimentadas e vividas, que, com o passar do tempo, foi submetendo as linhas e as cores a uma construção formal que singulariza sua poética pictórica. Uma colorista que nas obras atuais dilata e amplifica a profunda vibração de cada cor, nos arrebatando de maneira indescritível.

Filiada à arte moderna e aos mestres que a antecederam, a pintora capixaba acredita que a tela ainda é um campo de ação com possibilidades de execuções significativas. Por isso, respeita as soluções modernas de manipulação da tinta sobre a superfície e se encontra atenta à capacidade contínua que a sua pintura tem de se reinventar. Ao pintar, simples e puramente, Chulam explora o espaço pictórico, seja pela dinâmica estrutural das linhas, seja pela força expressiva do tecido cromático, ambas estabelecidas na superfície do quadro. Uma pintura que valoriza extremamente suas propriedades físicas: a forma, a superfície plana e as tintas, características essenciais do criar pintura, defendidas pelo crítico de arte Clement Greenberg.

Nosso estudo, dessa maneira, ao tratar de uma experiência criativa, trará um referencial teórico que abarca a obra de arte a partir de sua essência, tratando-a como um acontecimento, um fenômeno estético. Em *Fenomenologia da percepção*, o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty aborda a fenomenologia como o estudo das essências; filosofia que repõe as essências na existência para compreender a relação de comunicação entre o homem e o mundo. O tratado também é um relato do espaço, do tempo e do mundo “vividos”. O filósofo relata que o homem está no mundo. Vê o mundo e se relaciona com ele. O mundo é o meio natural e o campo de todos os pensamentos do indivíduo e de todas as suas percepções. Nas essências estão todas as relações vivas da experiência. Merleau-Ponty nos apresenta o mundo como uma fonte inesgotável de comunicação.

Os ensaios *O olho e o espírito*, *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* e *A dúvida de Cézanne*, também escritos pelo filósofo, ajudaram-nos a compreender melhor o seu pensamento a respeito da pintura. Como a visão é um tema que percorre a obra do francês, a pintura se torna um objeto privilegiado para as suas reflexões. É a visão que desvela o mundo da percepção. Atividade humana de potencial criativo, a pintura expressa experiências vividas e percebidas pelo pintor, um ser sensível. Seu olhar vagueia, investiga as coisas visíveis no mundo para transformá-las em pintura. Nesses esboços literários, Merleau-Ponty desdobra o segredo da visão e desvela um mundo que se abre à experiência do olhar. O ato de ver revela as impressões do mundo visível, ou seja, tudo o que pode ser observado na natureza e apreendido pelos olhos. O artista capta essas impressões pela visão e as converte em pintura. Promovida pela percepção do pintor, a pintura esboça na tela um mundo investido em formas e cores. A linguagem pictórica, segundo o filósofo, é uma potência do fazer ver e de fazer mundo, de dar visão aos videntes, pintor e espectador, criando um mundo sob o olhar. Um mundo criado pelo pintor que o pinta e pelo olho que o olha.

Essa relação que o pintor estabelece com o mundo nos leva a dialogar com *A poética do espaço*, do também filósofo francês Gaston Bachelard. A obra é um tratado sobre as imagens desencadeadas a partir dos diferentes espaços que habitamos e nos relacionamos, como a casa, por exemplo. Nesse espaço vivido permeiam as lembranças do passado, da memória e do tempo, o que nos permite conhecer a imagem em sua essência, na sua pureza. Mas o ensaio *A imensidão íntima*, presente em seu livro, fornecerá um diálogo mais próximo das ideias que nos interessa em Merleau-Ponty. O espaço que para Bachelard pode ser uma floresta, um oceano, um deserto, proporciona ao sujeito uma capacidade contemplativa especial, visando a grandeza da imagem. A imensidão do mundo, que permite a opulência da contemplação, transcende o que os nossos olhos veem a partir de uma reflexão infinita. Portanto, ao lançarmos mão do pensamento do filósofo, percebemos que Regina Chulam vive a imensidão das paisagens que a cercam e nos faz vivê-las por meio de seus quadros.

Nos capítulos deste trabalho, propusemos desencadear reflexões e questionamentos acerca das escolhas estéticas da artista e de sua constante produção. Sendo assim, no capítulo *Influxos da pintura moderna para construir e se expressar*, dedicamo-nos ao início de sua carreira artística. O processo evolutivo das obras no decorrer da década de 1980, mais precisamente entre os anos 1982 e 1990, mostra como a artista foi se familiarizando com a linguagem pictórica, ampliando seu temário e demonstrando seu interesse pela tradição da pintura europeia, realizando composições em constante diálogo com a gramática cubista.

Nesse período, é possível perceber a importância fundamental da linha, que além de definir rigorosamente os contornos, faz com que a cor seja destinada apenas a “colorir” o desenho.

Ainda nesse capítulo, abordamos o início de sua pesquisa pela busca da tropicalidade da cor. Ao contrário da luz de Portugal, que modula a claridade, permitindo uma transição graduada de tons, no Brasil, o amanhecer e o anoitecer são repentinos; a luz intensa contrasta com as sombras negras fortemente marcadas. Dessa forma, no início da década, Chulam passou a se utilizar de uma paleta de tons mais puros, planificados. No intuito de unir as nuances de suas “duas nacionalidades”, as transparências das cores começaram a dar mais vida a composição na tentativa de unir elementos figurativos e abstratos.

No capítulo intitulado *Outros caminhos e novas possibilidades poéticas*, investigamos uma série de paisagens e de autorretratos elaborados no decorrer da década de 1990. Esses trabalhos forneceram elementos importantes para a interpretação de suas obras futuras. Fizemos uma análise de pinturas construídas pela acentuação das manchas de cores contrastantes e vibrantes que fortalecem o valor plástico da linha. A ênfase na técnica do colorido, somada às suas conquistas anteriores, torna a superfície de suas pinturas mais saturadas. Se antes explorava o espaço por meio de camadas transparentes de cor, dos autorretratos tira proveito do rico contraste de tons quentes e frios.

Em outro momento desse capítulo, abordaremos a importância de Aracê para o desenvolvimento da pintura de Chulam. Ao fixar residência na região montanhosa do Espírito Santo, passa a viver isolada, entregue ao ofício do puro prazer da pintura. Fazendo desse espaço seu laboratório de pintura, pesquisa as possibilidades que a bucólica região lhe oferece. Ao se identificar com o espaço e experimentá-lo com seu olhar, a pintora cria imagens que se formam por intermédio de uma longa, diária e repetitiva experiência de afeto e visão enlevada em êxtase com o ambiente. Com o redescobrimento da tropicalidade da cor e da luz tentará, mesmo que sutilmente, a integrá-las com as transparências e as nuances suaves oferecidas pela atmosfera lusitana.

Em Aracê, Regina conquistará uma nova atmosfera ao reger as cores frias para destacar as cores quentes em uma harmônica sonoridade pictórica. Sendo assim, no capítulo *Uma poética de experiências vividas*, focamos nas pinturas em que a análise da extensão e da vasta perspectiva do espaço em que habita, cercado pelas montanhas, principalmente pela Pedra Azul, e pelas agaves que ornamentam seu jardim, tornarão o tema central de suas composições. Voltamos a atenção para as duas importantes exposições que participou, uma

coletiva, em 1998, e uma individual, em 2013, ambas realizadas no Museu Vale. Nas pinturas dessas mostras, vemos como as composições vão deixando de ser construídas exclusivamente por meio do jogo das linhas e passando a ser arquitetadas pela justaposição de amplos planos de cor em sucessivas camadas de tintas. O crescente interesse pela expressividade da cor acentuará o caráter abstrato de suas telas, promovendo a dilatação do tecido cromático pelo espaço pictórico.

Veremos, também neste capítulo, que, se antes a intenção da artista estava em unir a cambiante luz ibérica com a estática luz brasileira; nas telas mais recentes, o calor e a sensualidade tropical se estenderão por toda a composição. O espaço pictórico será iluminado por uma luz brilhante que enriquecerá a superfície com cores saturadas e contrastantes, em que os volumes e a profundidade se darão pelo deslocamento que a cor simula ao olhar.

A pesquisa foi organizada por meio de entrevistas realizadas com Chulam; da leitura das matérias de jornais, em que constam os comentários de uma crítica local extremamente tímida; do suporte dos pequenos textos presentes nos folders de suas mostras individuais; da consulta de dois representativos catálogos, ambos do Museu Vale; da leitura de vários teóricos que nos deram um forte apoio, tanto para efetuarmos as reflexões e as análises das obras, como para tecermos um diálogo constante com a história da pintura moderna; do envolvimento com as disciplinas do curso de mestrado; e, essencialmente, pelo contato direto com as obras.

Por meio de uma exaustiva busca por telas que se encontravam dispersas em coleções particulares, foi possível conhecer os resultados dos materiais manipulados pela artista. O registro fotográfico e a organização das respectivas referências técnicas nos possibilitou organizar uma catalogação. Ao dispormos suas telas de forma cronológica, pudemos traçar os caminhos e as buscas da pintora, o que proporcionou o aprofundamento crítico de sua trajetória. Como boa parte de sua produção engendrada na década de 1980 e 1990 se encontra em Portugal, a análise desses trabalhos foram realizados por intermédio de slides e fotografias que pertencem a seu acervo. Beneficiamo-nos também de imagens produzidas por fotógrafos profissionais que, de posse da artista e autorizada por ela, encontram-se reproduzidas no presente trabalho.

O título da dissertação, *A pintura de Regina Chulam como experiência sensível*, sintetiza a relação que a artista estabelece com o mundo ao seu redor a partir do sentido da visão, campo de ação da experiência perceptiva. Sensível a tudo o que pode ser apreendido

por esse sentido, sendo ele o responsável pelo acesso às coisas visíveis, recebe, do mundo físico que habita, as impressões ou sensações que dele emanam. Apodera-se das cores, das luzes, das linhas, das sombras e da profundidade para convertê-las em pintura. Essas sensações, envolvidas pela experiência de um olhar que caminha à procura de detalhes de uma imensidão visível, em seus quadros se transformam em uma experiência estética que possibilita a depuração dos sentidos e a intensidade de sua sensibilidade. Assim, o interesse pela sua pintura, principalmente pelo conjunto de paisagens, leva-nos a investigar como as experiências vividas por Chulam afetam o modo de construir e conceber um espaço pictórico que materializa cor, forma e imagens do mundo percebido.

Com o presente trabalho, buscamos contribuir para um melhor entendimento da produção de Regina Chulam, entendendo a obra de arte como reveladora das impressões do mundo visível. Assim, ver a obra da pintora é um processo que convida o espectador ao ato da contemplação, solicitando que o olhar vivencie as experiências das sensações oferecidas pelo quadro. O que aqui propomos talvez seja apenas uma dessas experiências.

2 INFLUXOS DA PINTURA MODERNA PARA CONSTRUIR E SE EXPRESSAR

2.1 A FORMAÇÃO E O INÍCIO DA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA

Desde que se licenciou em Pintura pela Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (ESBAL), em 1981, a arte e a biografia pessoal da capixaba Regina Chulam¹ se convergem para uma única via: viver para pintar e pintar para viver. Com uma formação apegada ao esmero e às possibilidades do desenho, a artista desenvolveu minuciosamente o estudo da estrutura do objeto a ser representado, o que a fez desenvolver uma composição acentuada pela pureza da linha e expressividade da cor. Chulam buscou uma rigorosa construção do espaço pictórico, organizando-o por meio do desenvolvimento da linha e da forma, da cor e da transparência de planos.

Sua trajetória artística teve início em 1975, quando ingressou na The Heatherley School of Fine Art, em Londres, tornando-se frequentadora assídua das aulas de desenho. Os exercícios de observação de modelo vivo realizado nesse ateliê livre foram importantes para que adquirisse uma sugestiva visão e desenvolvesse o desafio de romper a forma e, assim, representá-la no papel. Mesmo apresentando uma produção tímida, com desenhos produzidos com traços leves e controlados, a artista demonstrava sua preocupação com as proporções e a inserção da figura no espaço.

Quando ingressa na ESBAL, em 1976, intensifica sua produção como artista do desenho. É possível perceber que seu trabalho se desenvolvia com desenhos de traços mais soltos em papéis de maiores dimensões. Progressivamente, seus desenhos refletiam a pesquisa da densidade da linha, ora mais grossa ora mais fina, chegando à simplificação das formas. Em um desenho engendrado no ano de 1980 [figura 1], vemos que é empregada a cor para estabelecer áreas claras, escuras e de meios tons com o uso de uma paleta mais restrita harmonizada por cinzas cromáticos.

A intuição básica da artista pelo desenho se deu quando, na ESBAL, se tornou aluna do pintor Português Justino Alves (1940). Suas aulas de desenho e pintura, de grande abertura e

¹ Nasce em Vitória, ES, em 23 de julho de 1950, filha de Menahem Chulam e Dylce Maria Olivier Chulam. Reside na Av. Saturnino de Brito, Praia do Canto, até os 8 anos de idade, mudando-se em seguida para a Av. Desembargador Santos Neves. Aos 24 anos de idade vai para Portugal, permanecendo por quase 30 anos. Desde 2003, vive em Aracê, distrito de Domingos Martins.

simplicidade, estimularam a artista a produzir. A pintura de Alves era, e ainda é, ocupada por acumulações e manchas de cor que se afirmam em grandes espaços. A persistência das questões modernas, presentes em suas composições, remetem a um discurso voltado para a essência da lição cubista e seus desdobramentos. A artista capixaba pôde, assim, conviver com um dos pintores da modernidade portuguesa.



Figura 1- **Sem título**, 1980.
Técnica mista sobre papel. Acervo da artista.
Foto: Jorge Luiz Mies.

Em todo seu período de formação em Lisboa, Chulam também contou com o auxílio do arquiteto e pintor português Frederico George (1915-1994). Estudioso dos princípios e das técnicas da arte da pintura, George, na ESBAL, direcionou sua didática para o ensino da arquitetura. Mesmo não sendo seu professor², foi o grande mestre que a incentivou a trabalhar, por meio de exercícios diários do olhar, a qualidade de extrair a singularidade do objeto e da figura. Chulam informa:

² Em 1974, após a morte de seu pai, Regina Chulam viaja para Portugal, Lisboa, e hospeda-se no Palácio dos Marqueses de Fronteira e Alorna, casa de seu amigo Fernando Mascarenhas. A estadia de um mês se prolonga por sete anos. O arquiteto e pintor português Frederico George era padraсто de Fernando, daí a proximidade de Regina e Frederico. O palácio, hoje Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, é considerado patrimônio nacional, pela sua arquitetura, a riqueza da azulejaria e jardins. Nesse ambiente, Regina vive durante trinta anos, estabelecendo um constante diálogo com George. A permanência na Europa e as visitas a grandes museus, algumas delas com o seu mestre, dão à artista a oportunidade de conhecer importantes obras de arte. O contato direto com a obra de Cézanne terá papel fundamental na sua formação e no próprio futuro de seu trabalho.

Enquanto pintor, ensinou-me a percorrer os espaços do papel e da tela ou outro suporte qualquer. Enquanto arquiteto, fez-me ver a importância do rigor em minha construção pictórica e a relação dessa construção com a superfície a ser abordada. Ele me deu, diria, olhos de ver como artista. Foi meu mestre por ter transmitido, através da palavra, toda sua experiência e carga existencial.³

O filósofo francês Maurice Merleau-Ponty aponta que o olho é o instrumento de entrega do pintor.⁴ É por intermédio do olhar que o pintor se aproxima do mundo para transformá-lo em pintura. Essa transformação se dá por meio da aprendizagem do ver, conquistada por exercícios que sensibilizam o olhar na captação das sensações do mundo visível. A visão se torna gesto, revelando luzes, cores e linhas, elementos de existência apenas visual.⁵ Assim, a pintura é a projeção de um mundo, uma atividade que, segundo o crítico Ronaldo Brito, “interroga o aparecer do mundo; sente e pensa a força, o peso e as consequências de tudo o que vem a ser *visível*”.⁶

A pintura é, nesse contexto, uma atividade humana de potencial criativo que expressa experiências vividas e percebidas por um ser sensível.⁷ O olhar do pintor vagueia, investiga as coisas visíveis no mundo. Sua visão desvela o mundo da percepção e a converte em pintura. O pintor se aproxima das coisas, como ser sensível, deixa-se ver pelas coisas do mundo e é visto por elas. Seu olhar subtende a cor, o movimento da sua mão subtende a forma dos objetos.⁸ O quadro traça a trajetória perceptiva do artista: o caminho do mundo visível ao mundo da expressão, convertido no gesto pictórico.⁹

No que se refere à Regina Chulam, o exercício do olhar aguça sua sensibilidade estética para captar, nas experiências vividas em Portugal e no Brasil, um modo de ver e compreender a espacialidade dos lugares. A captação das formas, luzes e cores percebidas nos diferentes espaços geográficos se materializam no espaço do quadro, recebendo outras organizações compositivas sensibilizadas pelo olhar. O ato de ver, materializado em pintura, reflete uma poética singular da artista e se constrói na vivência luso-brasileira. É a obra da artista que nos

³ CHENIER, Carlos. Uma artista que chega para ocupar todo o espaço plástico. **A Gazeta**, Vitória, 22 mar. 1982. Caderno Dois, p. 1.

⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

⁵ Ibid.

⁶ BRITO, Ronaldo. **Experiência crítica** – textos selecionados: Ronaldo Brito. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 202.

⁷ MACHADO, Bernadete Franco Grilo. Visão e corporeidade em Merleau-Ponty. **Argumentos**: revista de filosofia, ano 2, n. 3, p. 82-88, 2010.

⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

⁹ NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Merleau-Ponty: o corpo como obra de arte. **Princípios**, Natal, n. 8, p. 95-108, 2000.

indica o que deve ser visto em sua pintura e como a sua pintura deve ser vista. A partir daí, visualizando seu percurso artístico, que tecemos nossas análises e críticas.

Assim como o pintor holandês Jongkind foi o mentor do direcionamento do olhar de Claude Monet ao lhe indicar que não havia outro tema se não a natureza¹⁰; como Camille Pissarro que aconselhou Paul Cézanne a voltar seu olhar para a natureza e buscar uma paleta mais luminosa¹¹; o estímulo do arquiteto português orientou Chulam “[...] nos caminhos do fazer arte, respeitando todos os sistemas de elaboração e de permanente estudo [...]”¹². George ensinou-a a ver pelo desenho¹³, por meio da prática e do exercício contínuo do olho e da mão.

É por meio de uma formação acadêmica, frutificada pelas “pinceladas” desse mestre, que vem essa decisão modernista pelo *métier* da pintura. Como indica o filósofo Thierry de Duve, a transmissão do legado da pintura possibilita “[...] ao aprendiz encontrar um lugar na corrente dos afiliados, que possuem o conhecimento extremo que ele irá perseguir”.¹⁴ Por possuir uma existência histórica e por afiliar o artista no grêmio dos pintores, o *métier* se torna prática, tradição, transmissão, descanso na experiência e herança do passado.¹⁵ Ao herdar de George a rigorosa organização espacial na composição dos planos e dos volumes, a pintura de Chulam irá fragmentar as formas para realçar a dinâmica do plano pictórico.

Entre seus últimos anos na ESBAL (1979-1971) até a sua primeira exposição individual em Vitória-ES (1982), Chulam expõe obras que refletem um diálogo com a estética cubista. Seus trabalhos não apresentam uma estrutura geométrica caracterizada por um denso jogo de faces despedaçadas, como é o caso do cubismo analítico, mas uma disposição de planos mais simples, largos e volumétricos, como podemos observar em **Autorretrato de esperanças** (1979) [figura 2], um de seus primeiros óleos. As obras produzidas nesse período revelam uma artista em constante busca de uma composição que prioriza a análise estrutural do espaço plástico por meio de eixos, linhas auxiliares e formas geométricas, permitindo a cor realçar as formas.

¹⁰ REWALD, John. **História do impressionismo**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

¹¹ SCHAPIRO, Meyer. As maçãs de Cézanne: um ensaio sobre o significado da natureza-morta. In: _____. **A arte moderna: séculos XIX e XX: ensaios escolhidos**. São Paulo: Edusp, 1996. p. 33-77.

¹² CHENIER, Carlos. Uma artista que chega para ocupar todo o espaço plástico. **A Gazeta**, Vitória, 22 mar. 1982. Caderno Dois, p. 1.

¹³ FREDERICO GEORGE, ver pelo desenho. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1993, 222 p. Catálogo de exposição. A publicação, além de desenhos, pinturas e projetos arquitetônicos, traz uma série de textos de alunos e alguns escritos do artista.

¹⁴ DUVE, Thierry de. Quando a forma se transformou em atitude – e além. **Arte e ensaios**: revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, ano 10, n. 10, 2003, p. 93-105. p. 99.

¹⁵ Ibid.



Figura 2 - **Autorretrato de esperanças**, 1979.
Óleo sobre tela, 73 x 54 cm. Coleção particular, Vitória.
Foto: Jorge Luiz Mies.

Dentre os mais de 20 quadros de Regina Chulam expostos em sua primeira individual, realizada em Vitória, no ano de 1982¹⁶, **Encontro parado** [figura 3] se destaca de modo singular. A pintura sinaliza duas principais tendências que o trabalho da artista perpassaria no decorrer dos anos 1980: a integração dos planos fragmentados, para estruturar e planificar a superfície da tela, e a valorização expressiva da materialidade da cor, para validar fatores internos à pintura e aos procedimentos de composição.

Datado de 1980 e pintado em Portugal, **Encontro parado** traz a assimilação de duas linguagens plásticas: a da gramática cubista, presente na figura da esquerda por meio de planos fracionados e justapostos, e da fatura expressionista, materializada na figura da direita, modelada pelas cores da paleta em pinceladas gestuais. Os planos coloridos, presentes na figura da esquerda, acentuam as formas. O vermelho, trabalhado em um jogo de sombra e luz, garante a unidade e a reintegração dos fragmentos. Na figura da direita, o idioma geométrico se abstrai para dar maior liberdade na conjugação das cores e das formas. Diante desta composição, não se percebe apenas uma solução plástica com acumulações e sobreposições

¹⁶ A primeira individual de Regina Chulam no Brasil foi realizada no Espaço de Arte da Escelsa, na época, localizado no Centro da Praia, Praia do Canto, na cidade de Vitória, ES. A mostra foi inaugurada no dia 26 de julho de 1982.

de manchas de cores, mas também a ênfase ao caráter plano da pintura ao manipular a transparência dos planos e o encrespar da tinta. Em **Encontro parado**, existe a busca pelo equilíbrio entre a expressão emotiva da cor e da forma, pela organização estrutural do plano pictórico e pelo resultado de um espaço reexaminado da pintura moderna, permitindo um campo pleno de possibilidades visuais.



Figura 3 - **Encontro parado**, 1980.
Óleo sobre tela, 85 x 168 cm. Família Chieppe, Vila Velha.
Foto: Jorge Luiz Mies.

A aproximação de Regina com a essencial lição cubista, mais precisamente da fase analítica, e seus posteriores desdobramentos, levou-a a soluções mais estruturadas e rigorosas. “De acordo com o tema escolhido”, declarou a artista em 1982, “já penso em função das telas que tenho em vários tamanhos. Parto da análise da superfície a ser utilizada [...] traço [...] linhas, levantando o espaço a ser tratado. Após esse primeiro contato, emprego, nessa superfície ou nesse espaço, o objeto a ser representado”¹⁷. Assim, podemos inferir que, primeiramente, a artista cria o espaço para depois introduzir nele o objeto.

Em **Modelo sentada** (1981) [figura 4], percebemos os efeitos plásticos proporcionados pela necessidade de estrutura e de organização espacial e a linha, primeiro movimento da criação, é o elemento essencial do conteúdo emotivo da composição. O vigor no traçado ocupa a tela em uma rede de linhas verticais, horizontais e diagonais, definindo a figura de forma precisa. Ao sobrepor a trama linear sobre a colagem de papel, material muito utilizado com propósito compositivo, Chulam enriquece o espaço da pintura ao ajustar o diálogo de

¹⁷ Entrevista concedida a CHENIER. **A Gazeta**, Vitória, 22 mar. 1982. Caderno Dois, p. 1.

suas sensações com as qualidades físicas dos materiais. Nesta composição, e em outras que recebem o papel sobre a superfície¹⁸, percebe-se que o material colado parece reforçar o efeito obsessivo das linhas.



Figura 4 - **Modelo sentada**, 1981.
Técnica mista sobre tela, 150 x 100 cm. Família Chieppe, Vitória.
Foto: Jorge Luiz Mies.

O conjunto de obras apresentado por Chulam na mostra de 1982 revela um diálogo com as vertentes estéticas das primeiras décadas do século XX. Contudo, o que aproxima a artista capixaba da gramática cubista é sua pesquisa sobre a estrutura de economia geométrica e sobre a gama reduzida de cores. A artista não fragmenta o espaço, mas organiza-o justapondo os planos geometrizados. Esses trabalhos confirmam a necessidade de uma pintura pautada na tradição e, conseqüentemente, nas lições dos grandes mestres do ocidente. Herdeira da arte

¹⁸ Durante sua trajetória artística, Regina Chulam produziu telas em que se utilizou da técnica da colagem. A dissertação não tem como foco a discussão dessas composições especificamente. Mas caso haja necessidade de abordá-las, para uma melhor compreensão de questões relevantes ao objetivo deste trabalho, essas obras poderão ser utilizadas como exemplo.

européia, sua pintura persistirá com o interesse de dialogar com linguagens modernistas que discutem e constroem a planaridade rasa na superfície do quadro.

Para Clement Greenberg¹⁹, um dos mais importantes críticos da modernidade, cada arte deveria determinar seus efeitos exclusivos. A pintura moderna, ao reconhecer a natureza de seus meios – a superfície plana, a forma do suporte, as propriedades das tintas –, demarcava os limites de sua área. Trabalhando com os seus próprios meios específicos, cada arte se tornaria “pura”; no caso da pintura, essa pureza se define exclusivamente na preservação do plano pictórico. Desde Édouard Manet, os artistas vêm trabalhando, cada um a seu modo, na tentativa de declarar as superfícies planas que pintavam. Desenho e composição se ajustaram à forma retangular da tela. Portanto, a pintura modernista, nas palavras do crítico, “voltou-se para a planaridade e para mais nada”.²⁰

As experiências pictóricas, na tentativa de eliminar gradativamente a tradicional pintura ilusionista, levam alguns artistas, como Henri Matisse, à libertação da cor. Outros, como Paul Cézanne, buscam a construção arquitetônica das formas, e mais tarde, pintores como Pablo Picasso e Georges Braque, impulsionados pela acentuação geométrica cézanneana, operam a superfície do quadro com uma sequência de pequenos planos facetados. Assim, esses artistas produzem pinturas “[...] em que a forma é dada por um jogo de linhas, de curvas, ângulos, num patente esforço de abstração do objeto pela hegemonia do desenho”.²¹ Estabelecia-se uma nova noção de espaço artístico, tendo o cubismo importantíssimo papel na evolução da pintura.²²

Vale mencionar que o cubismo, como sabemos, traz, em sua matriz, o estudo da obra de Cézanne, cujo pensamento estrutural entendia que tudo poderia ser modelado na natureza por meio do cilindro, da esfera e do cone. No esforço de reproduzir a plasticidade das coisas, o pintor francês não via mais o objeto de um único ponto de vista e sim de vários ângulos, rompendo com o olhar e com as relações até então estruturais e tradicionais da pintura.

Sem dúvida, Braque e Picasso criaram um novo conceito de espaço ao decomporem os volumes dos objetos em diversas facetas, negando a ideia de profundidade subentendido no

¹⁹ GREENBERG, Clement. Pintura Modernista. In: _____. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. p. 101-110.

²⁰ Ibid.

²¹ PEDROSA, Mário. Panorama da pintura moderna. In: _____. **Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2000. p. 137-176.

²² GREENBERG, Clement. A revolução da colagem. In: _____. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. p. 95-100.

objeto. A intenção era empurrar o espaço para frente do espectador, convidando-o a explorar e a tocá-lo visualmente.²³ Os objetos eram observados a partir de vários pontos de vista, ocasionando sua fragmentação em múltiplos segmentos cúbicos, acentuados pelo contraste de claro/escuro, curvas/ângulos, horizontais/verticais, dando movimento ao espaço no plano pictórico.²⁴

Mas a grande revolução do cubismo está na colagem. A técnica que se incorporou nas artes visuais com as obras de Picasso e Braque libertou definitivamente o artista das limitações do suporte, convidando-o a construir sua pintura sobre o plano com o auxílio de outros recursos. A partir de então, o quadro se configura para acolher, segundo o historiador de arte Giulio Carlo Argan, “[...] elementos retirados diretamente da realidade; [...] pedaços de papel, de tecido etc”.²⁵ A prática do colar, que torna o espaço cubista ainda mais raso, permite a manipulação de outros materiais pelo artista. Ao inseri-los no processo de construção do objeto, proporciona à materialidade do quadro diferentes cores e texturas, tanto visuais quanto táteis.



Figura 5 - **Café da manhã**, 1982.
Técnica mista sobre tela, 50 x 70 cm. Coleção Silvia Cohen, Vitória.
Foto: Jorge Luiz Mies.

Em **Café da manhã** (1982) [figura 5], por exemplo, Regina associa o valor plástico da matéria ao seu fascínio pela geometria. Pedaços retangulares de papéis são aplicados à

²³ GOLDING, John. Cubismo. In: STANGOS, Nikos (org.). **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. p. 38-57.

²⁴ OSTROWER, Fayga. **A sensibilidade do intelecto**: visões paralelas de espaço e tempo na arte e na ciência: a beleza essencial. Rio de Janeiro: Campus, 1998.

²⁵ ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 305.

superfície para a obtenção de um arranjo espacial que reforça a fragmentação dos planos no processo de construção dos objetos. A artista, ao se apropriar das técnicas e dos materiais utilizados por artistas modernos, dá aos seus quadros um funcionamento estritamente plástico: formas geométricas, as superposições de planos e combinação de tons, que criam composições dentro de um eixo modernista. A tradição cubista e os seus desdobramentos, como podemos verificar nas poéticas da arte europeia, entre os anos 1950 e 1960, transformaram a tela em um solo fértil de experimentação contínua²⁶, tornando possível a conciliação da trama de cores com as infinitas possibilidades dos materiais que se agregam à superfície.

O cubismo, portanto, na sua inovadora concepção de espaço moderno, permitiu abertura à experimentação estética do fazer artístico, num trabalho que se concentra cada vez mais na atividade do olho e da mão, ocasionando, no percurso da história da arte, novos meios de expressão.

Chulam, em entrevista sobre a sua referida exposição de 1982, declara:

Para mim, é extremamente importante que o público tome conhecimento dessa fase que vai ser apresentada nesta exposição do Espaço de Arte Escelsa para que, posteriormente, possa compreender a nova fase pela qual estou passando, para acompanhar o percurso técnico-temático que estou realizando [...] ²⁷.

Essa mudança de percurso ocorre devido ao seu regresso de Portugal em 1981. Não encontra no Brasil a sensibilidade e a variedade de nuances da luz Ibérica – e de outros países europeus – que modela o objeto, permitindo a passagem suave de tons; ao contrário, depara-se com uma luz enérgica que contrasta rigidamente com as sombras escuras. Diante dessa dificuldade técnica – a luz tropical – passa a exercitar, através da pintura e do desenho, uma nova linguagem plástica. Linhas, cores e formas são utilizadas na tentativa de captar esse novo “estado de luz”.

O pintor francês Robert Delaunay afirma: “O impressionismo é o nascimento da Luz na pintura”.²⁸ A luz foi o elemento da realidade selecionado pelos pintores impressionistas para interpretar toda a natureza. O estudo diário da luz os fez perceber que as áreas sombreadas, assim como as áreas expostas ao sol, apresentavam a mesma riqueza de tonalidades. A

²⁶ Questões visualizadas no Informalismo europeu, mais precisamente nas obras de Antoni Tàpies e em Jean Dubuffet, entre outros.

²⁷ CHENIER, Carlos. Regina Chulam: a pintura em seu momento maior. **A Gazeta**, Vitória, 26 jul. 1982. Caderno Dois, p. 1.

²⁸ CHIPP, Herschel. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p. 322.

tentativa de captar a luminosidade cambiante das paisagens permitiu a esses pintores decompor a luz solar revelando uma grande variedade de tons, ocasionando uma paleta rica e vibrante. Na rápida captação da cena a ser pintada, os impressionistas negaram as linhas de contorno. O desenho era produzido pela cor ao toque do pincel.

No decorrer da história da pintura a luz passa a influenciar a paleta de muitos artistas do século XX. O pintor suíço Paul Klee ao viajar para o norte da África, com estada em Tunísia, fica tão extasiado com a luminosidade mediterrânea que suas telas sofrem uma explosão cromática, refletindo a fulgência de cores da atmosfera tunisiana.²⁹ O artista francês Manet, aos 17 anos, faz uma viagem ao Brasil, mais precisamente ao Rio de Janeiro, no ano de 1849. Ao perceber cores, formas e luzes da natureza, ele nota que “[...] a luz intensa do verão carioca, no ar transparente da cidade marítima, contrasta de modo abrupto com as sombras negras”³⁰, marcas de sua pintura. Já o lituano Lasar Segall, ao entrar em contato com o Brasil, fica, como escreve o crítico brasileiro Mário de Andrade, “extasiado de luz, de formas estranhas, de motivos inéditos”³¹, que o faz se libertar de uma paleta sombria e da influência dos temas do expressionismo alemão, provocando em sua pintura um novo período caracterizado “pela alegria dinâmica da cor”.³² O artista chega a confessar: “O Brasil revelou-me o milagre da luz e da cor”.³³ Aqui vale pontuar que apesar de Chulam já conhecer a luz brasileira, antes de residir em Portugal, seus olhos não se encontravam suficientemente sensibilizados a ponto de perceberem uma claridade ofuscante capaz de marcar o contorno das coisas. Isso somente foi possível a partir do início da prática da pintura e de seu regresso à cidade natal.

O novo percurso técnico-temático de Chulam vai se fazer presente em uma série de 100 desenhos engendrados para a *Coletiva A-3*³⁴, em 1982. Acerca dos trabalhos dessa exposição, a artista comenta:

Nesses desenhos, você vai ver esse encontro entre o que eu trazia dentro de mim, que era toda a minha visão, toda minha experiência enquanto aluna e umas coisas

²⁹ GÊNIOS da pintura. São Paulo: Abril Cultural, c1969-1970. v. 7: do fauvismo ao cubismo.

³⁰ Ibid.

³¹ ANDRADE, Mário de. Lasar Segall. In: **SEGALL realista**. São Paulo: Museu Lasar Segall. Centro Cultural FIESP. Galeria de Arte do SESI, 2008. Catálogo de exposição. p. 217.

³² Ibid. p. 206.

³³ Ibid. p. 217.

³⁴ Chulam expôs seus trabalhos juntamente com Hilal Sami Hilal e Ronaldo Barbosa. Sobre essa exposição, o crítico Carlos Chenier escreveu: “[...] Três cabeças de bom pensar, três pessoas de bem produzir. Das discussões nasceu a ideia do papel, um formato retangular cinza na parte central com bordas brancas [...] eles exibiram uma mostra em três estilos, em três interpretações, em três formas de desenho onde aplicaram toda a experiência, conhecimento e vontade [...]” (CHENIER, Carlos. **A Gazeta**, Vitória, 29 dez. 1982. Caderno Dois, p. 1.).

que eu estava vendo aqui, que era a luz. Então há uma mistura. Eu abordei diversos temas.³⁵

Na série de desenhos expostas, a relação da artista com o objeto foi estabelecida não só pelo estudo minucioso de sua estrutura, mas também pela nova percepção de luz e cor oferecida pelo seu país de origem. Para isso, utilizou-se dos elementos do desenho – linhas, pontos e planos lisos – para captar formas e reconstruí-las no papel. Chulam empregou técnicas variadas – grafite, lápis de cor, pastéis, aquarelas e colagens – e privilegiou objetos como violinos, bules, chaleiras, xícaras, conchas, peixes, pássaros, maçãs e a figura feminina para se concentrar nos problemas da forma e da cor. Os objetos foram fracionados através de traços precisos e pela gradação das linhas – contínuas, fragmentadas, grossas e finas. Nestes trabalhos, a cor entra como elemento secundário na apreensão da forma e preenche os espaços pré-determinados pelo desenho. A divisão do fundo em planos de cor pura e a justaposição e transparência de planos nos remetem às obras expostas em sua primeira individual.

Nestes desenhos [figuras 6 e 7], enquanto a linha define e constrói o espaço linear, a cor preenche as formas, simplificadas e geometrizadas, quase que potencializando a força do traçado. Percebemos nestes trabalhos que a gradação de tons evidencia a transparência de planos. As composições salientam a busca por uma paleta mais vibrante e luminosa, refletindo a nova percepção do olhar de Chulam.



6



7

Figura 6 - **Sem título** (série A3), 1982.
Técnica mista sobre papel, 29,7 x 42 cm. Acervo da artista.
Foto: Jorge Luiz Mies.

Figura 7 - **Sem título** (série A3), 1982.
Técnica mista sobre papel, 29,7 x 42 cm. Coleção Gilda Rocha, Vitória.
Foto: Jorge Luiz Mies.

³⁵ CHULAM, Regina Olivier. 2009. Entrevista concedida A Jorge Luiz Mies, Domingos Martins, ES, 17 out. 2009.

Aqui nos ocorre o que em 1913 o crítico de arte Guillaume Apollinaire escreveu: “Um Picasso estuda um objeto como o cirurgião dissectiona um cadáver”.³⁶ No caso de Chulam, ao se deixar seduzir pela forma dos objetos, não somente capta suas estruturas como as evidencia, definindo a unidade de toda a região de cores. Por conseguinte, realiza sua desmontagem e o analisa minuciosamente, penetrando o seu interior. Assim, ao recriar forma e cor, a artista parece balizar as palavras do pintor francês Matisse: “[...] Quando você conhece profundamente um objeto, pode cercá-lo por um traço exterior que irá defini-lo integralmente [...]”³⁷.

Nas pinturas produzidas no período em que permanece em Vitória (1982-1985), a artista tanto prioriza o desenho empregando linhas, formas, cores e texturas como colagens de papel de seda e tecido. Esses trabalhos refletem uma formação apegada ao esmero e à seriedade do desenho, pois, para a artista o desenho é

[...] a captação da forma, do movimento, da relação das coisas, pois é a base fundamental e essencial da obra plástica. O desenho estabiliza a composição através dos planos, as intensidades das manchas, o fechar ou abrir, é um jogo contínuo, complexo e total onde entra o artista. Não é ficar coldado à mesa de trabalho, com um lápis preso à mão, desenhando. Não. É observar, treinar os olhos a seguir um percurso que será executado pela mão [...]³⁸.

É importante salientar ainda que o pintor francês Ingres chegou a dizer, em seus registros, que se colocasse um letreiro em sua porta escrito “escola de desenho”, sem dúvida, formaria pintores. Este artista neoclássico afirmou ser o desenho a base sólida da pintura, e que sua expressão exige o domínio do desenho³⁹. Para Matisse o desenho é a arte de exprimir-se. O pintor, em suas reflexões, afirma que o traço é a necessidade imediata, urgente, da ideia e do pensamento do artista. Por meio do desenho, as emoções do pintor chegam sem dificuldades ao espectador⁴⁰. E a cor, como aponta o francês, mais do que o desenho, é uma libertação⁴¹.

Matisse não fazia distinção entre desenho e cor. “No meu caso, pintar e desenhar”, disse o artista, “são uma coisa só. Escolho a quantidade de superfície colorida e faço com que ela se

³⁶ CHIPP, Herschel. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p. 224.

³⁷ MATISSE, Henri. **Escritos e reflexões sobre arte**: Henri Matisse. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 224.

³⁸ CHENIER, Carlos. Uma artista que chega para ocupar todo o espaço plástico. **A Gazeta**, Vitória, 22 mar. 1982. Caderno Dois, p. 1.

³⁹ INGRES, Jean Auguste Dominique. Escritos sobre arte. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura**: Editora 34, 2006. v. 9: o desenho e a cor. p. 84-88.

⁴⁰ MATISSE, Henri. **Escritos e reflexões sobre arte**: Henri Matisse. São Paulo: Cosac Naify, 2007. Nota 16.

⁴¹ MATISSE, Henri. **Escritos e reflexões sobre arte**: Henri Matisse. São Paulo: Cosac Naify, 2007

ajuste ao meu sentimento do desenho [...]”⁴². Por meio do desenho se apropriava do objeto e o uso da cor baseava-se na observação e na experiência de sua sensibilidade. Ao pintar a figura humana, um de seus temas favoritos, o artista não buscava detalhar todos os traços em sua exatidão, mas buscava as linhas essenciais que muitas vezes se resumiam a um único traço.



8



9

Figura 8 - **Mulher com violão**, 1984.

Acrílica sobre tela, 100 x 70 cm. Acervo Galeria Homero Massena, Vitória.

Foto: Jorge Luiz Mies.

Figura 9 - **A menina dos olhos cor de violeta**, [1984?].

Acrílica sobre tela, 100 x 70 cm. Coleção Roberto Cheib e Ângela Bueno, Vitória.

Foto: Jorge Luiz Mies.

Cada traço contém o ar, a luz, o objeto das manifestações do visível restituídas na representação. A pintura, como experiência perceptiva, pela tônica moderna da linha, dá às coisas uma presença, um ritmo. Como primeiro ato da criação, a linha articula o espaço, abrindo-o a um campo de possibilidades afetivas com o objeto. Mas é a cor que fornece uma abertura mais profunda ao nos imergir em sua materialidade. Ao modular a espacialidade, torna mais dinâmico o mundo do artista que se materializa na superfície. O pintor capta as

⁴² BOIS, Yve-Alain. **A pintura como modelo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p. 68.

sensações coloridas que se oferecem a seu olhar e as enquadram na produção do espaço a partir de manchas de cor.⁴³

No período em que permanece em Vitória, a figura feminina se faz constante na pintura de Chulam. Nesses trabalhos, a artista enfoca suas emoções na aparente liberdade da linha e na distorção das formas. Se nas obras **Mulher com violão** e **A menina dos olhos cor de violeta** (ambas de 1984) [figuras 8 e 9] a divisão entre linha e cor começa a ser superada pela capacidade da artista em unir esses dois elementos, em **As tias** [figura 10], também datada de 1984, a pintora passa a ampliar os limites da forma, da linha e da cor.



Figura 10 - **As tias**, 1984.
Acrílica sobre tela, 88,5 x 130,5 cm. Família Chulam, Domingos Martins.
Foto: Jorge Luiz Mies.

Na tela **As tias**, assim como em outras telas do mesmo ano, a pintura, uma vez admitida à consistência da forma, não resiste à experiência da distorção expressionista. Na obra, amarelos, vermelhos, verdes e azuis predominam, em pinceladas sobrepostas, em um colorido mais rico, que até então não havia sido explorado em trabalhos anteriores. Nessa tela, a artista se presta às exigências da composição: as mulheres são dispostas horizontalmente em um plano também horizontal, garantindo uma sensação de repouso, mas o fundo verde, frio, contrastando com o jogo cromático das formas, reforça o aspecto de tensão que se dinamiza

⁴³ FILHO, Osvaldo Fontes. Merleau-Ponty e a “obscuridade moderna” segundo a arte. **Ars**: revista do Departamento de Artes Plásticas da Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 6, p. 103-121. Disponível em: <<http://www.cap.eca.usp.br/ars6/osvaldo.pdf>>.

pelas curvas e pelas linhas diagonais das pinceladas. O quadro, fruto de sua estada capixaba, já anuncia uma composição liberta de uma firme estruturação geometrizada, como aquela presente na figura da esquerda de **Encontro parado**, mas também um pouco distante da autonomia plástica da figura da direita da mesma obra. Mesmo apresentando um tratamento formal mais linear do que pictórico, a tela já permite à artista assumir novos desafios.

2.2 ATIVANDO A MEMÓRIA, DESPERTANDO LEMBRANÇAS

Ao regressar para Portugal em 1985, Chulam encontra um país estabelecendo as liberdades democráticas e promovendo as transformações sociais, que passaram a ser possíveis após a revolução do 25 de Abril de 1974, data que marca o fim do regime salazarista. É importante salientar que desde o golpe militar de 1926, Portugal viveu em um obscurantismo cultural e político. Salazar não possuía o mesmo zelo artístico dos fascistas italianos e alemães, mas encorajava “uma concepção própria das artes” e orientava uma “expressão artística pelo ângulo de normas restritas”, controlando “as ideologias que não eram convenientes ao seu governo”.⁴⁴ Vale pontuar que Chulam ingressa na ESBAL em 1976, período pós-revolucionário e de profundas mudanças no ensino artístico lusitano.

Outro importantíssimo ponto a ser destacado é o movimento da retomada da pintura na década de 1980. A forte revitalização da categoria sofre influências do Neo-expressionismo alemão, de forte cunho político e social, e da Transvanguarda italiana, com uma reconquista do figurativo e de pinceladas mais vigorosas no tratamento da obra, reforçando seu caráter bidimensional. No Brasil, os artistas passaram a experimentar os mais diversos materiais adensados às variações de suportes de grandes dimensões. Enquanto novos suportes e modos de representação começam a ocupar o campo da arte, como já se pode observar desde 1960, Chulam continua a se utilizar dos suportes clássicos da pintura, a tela e a madeira, acreditando em sua pesquisa pictórica. A artista realiza uma pintura peculiar de forte tendência construtiva, que exercita na cor e no desenho outras possibilidades de expressão.

No ano de 1987, Frederico George escreve:

⁴⁴ GRANDO, Ângela. Formas de (in)visibilidade: entre a imagem e a palavra. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 17, 2008, Florianópolis. **Anais eletrônicos**. Florianópolis: ANPAP, UDESC, 2008. p. 93-105.
Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2008/artigos/010.pdf>>. Acesso em: 15 out. 2013.

Regina Chulam, pintora, brasileira de origem e de coração também de Portugal. Passou cá o tempo da sua formação de pintora, e lá enriquece a sua linguagem, alarga-a, o Brasil cria-lhe a vontade, até certo desaforo, mas é em Portugal que ela encontra certo tipo de contenção que afina e depura o seu sentido estético; sublima seu sensualismo pictórico [...].⁴⁵



Figura 11 - **Agosto em Lisboa**, 1986.
Acrílica sobre tela, 150 x 45 cm. Acervo da artista.
Foto: Jorge Luiz Mies.

As palavras de George indicam os anos que Chulam permanece em Vitória, período em que pôde ampliar seu vocabulário plástico por meio do estudo de um temário de formas variadas com a inserção de tons mais vivos em sua paleta. Nos trabalhos realizados em 1984, percebemos a força expressiva da linha acentuada por um rico tecido cromático que se estende por todo o quadro. Com seu retorno para Portugal, a artista retoma os cinzas cromáticos e as soluções plásticas de seus primeiros trabalhos, como podemos ver em **Agosto em Lisboa** (1986) [figura 11] e na série de cadeiras produzidas [figuras 12 e 13]. Essa depuração de sentido estético, como aponta o português, leva-nos a observar que, se em Vitória a figura humana é trabalhada demonstrando, na herança revisitada, aproximações com as formas matissianas e picassianas, na essencialização dos traços e das cores, em Lisboa a

⁴⁵ GRUPO PRÓ-ÉVORA. **Pinturas e desenhos de Regina Chulam**. [Évora, 1987]. 1 folder.

artista inicia experiências com a abstração sem romper com a figuração, na tentativa de integrá-las, pois, como veremos nas obras futuras, a pintora permanecerá fiel à figura.

A partir dessa etapa, as composições passam a ser articuladas pela transparência e sobreposição das cores e pela dinâmica da linha, construída pelo pincel. Ao ampliar as possibilidades do espaço plástico por meio da construção da cor, começa a busca de Chulam pela unidade de qualidades sentidas em experiências de suas “duas nacionalidades”: as nuances da luz europeia e a força da luz de seu país de origem. Mas é interessante notar, nas exposições que realiza em Lisboa e Vitória, a forte mudança que sua paleta sofre sob a influência dessas duas cidades.



12



13

Figura 12 - **Cadeira**, 1987.
Acrílica sobre madeira, 95 x 60 cm.
Fonte: acervo fotográfico da artista.

Figura 13 - **Cadeiras**, 1987.
Acrílica sobre madeira, 63 x 45 cm.
Fonte: acervo fotográfico da artista.

Completamente à margem da efervescente pintura dos anos 1980, que no Brasil correspondia ao clima eufórico de um país que saía da ditadura, Regina Chulam, neste momento, não traduzia para o plano plástico as imagens preservadas pela história da arte e nem àquelas que compunham o meio urbano contemporâneo. A artista passa a se utilizar da

memória, evocando na superfície do quadro o tempo passado e o tempo presente. Ao evocar o passado distante, reabre o tempo, como afirma Merleau-Ponty.⁴⁶ E reaberto o tempo, o pintor incorpora diversas possibilidades artísticas, interroga o seu lugar no espaço do mundo e no espaço da pintura.

Em 1987, Regina Chulam realiza em Vitória uma exposição na Galeria Usina Arte Contemporânea. É significativo compreender que a “casa ancestral” de Regina, endereço de moradia de sua infância e de sua juventude, tenha sido apropriada e transformada em galeria. O crítico Carlos Chenier comenta:

A USINA representa para a artista sua casa ancestral, porque ali ela viveu até o final da década de 70. Agora, a velha mansão transformada em galeria abriga e acolhe a filha pródiga e bendita que em constante evolução se torna uma personalidade fortíssima no cenário artístico local.⁴⁷

Para Gaston Bachelard, a memória e a imaginação organizam as imagens e as lembranças dispersas fornecidas pela casa, primeiro universo habitado pelo homem. Segundo o filósofo francês, “[...] é graças à casa que um grande número de nossas lembranças estão guardadas [...]”.⁴⁸ A casa, símbolo de aconchego e proteção, mobiliza as lembranças da infância, que, com o passar do tempo, vão se opondo e se excitando mutuamente.

A pintora diz: “Dá uma sensação de voltar para casa. Eu conheço todos os corredores de memória. Agora a emoção é dupla, uma de expor aqui em Vitória e outra, expor na casa que foi meu lar. É quase como estar em casa mesmo”.⁴⁹ Estimulada pelas lembranças da casa, Chulam expôs trabalhos que refletiram um universo muito particular e expressivo, marcando o “retorno ao lar” por meio de uma série de jogos infantis: jogo de dama, gamão, paciência, escravo de Jó, cabra-cega etc. As brincadeiras e a desconstrução das figuras humanas dão um aspecto lúdico às obras em que Chulam, assim como os pintores expressionistas, reproduz as imagens das lembranças que se encontram no fundo da alma, buscando suas essências.

Por apresentar um trabalho arrojado, com formas distorcidas e um colorido intenso, feito a partir dos retalhos da memória, as obras expostas foram identificadas pela crítica local de expressionista. Se for certa essa tendência no trabalho de Regina, há na fala do historiador

⁴⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

⁴⁷ USINA. **Regina Chulam**. [Vitória, 1987]. 1 folder.

⁴⁸ BACHELARD, Gaston. A casa. Do porão ao sótão. O sentido da cabana. In: _____. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993. 23-53. A citação está na página 27.

⁴⁹ BATISTA, Doca. Uma volta para matar saudade. **A Gazeta**, Vitória, 04 dez. 1987. Caderno Dois, p. 16.

de arte inglês Bernard Denvir um argumento sobre o expressionismo que nos interessa. Ele escreve:

No seu sentido mais amplo é usado para descrever trabalhos de arte nos quais é dado ao sentimento maior valor do que à razão; no qual o artista usa a sua sensibilidade não para descrever situações, mas para expressar emoções e permite que elas sejam manipuladas além das convenções estéticas correntemente aceitas para tal finalidade. [...] Num contexto estilístico, o expressionismo em pintura frequentemente implica uma ênfase na cor com sacrifício da linha.⁵⁰

Ao refletirmos sobre a obra de Chulam, levando em conta a reflexão de Denvir, percebemos que a artista, mesmo buscando a expressão da cor, não abre mão da linha. A intensidade das cores serve para salientar os aspectos lineares de suas composições. Mas, o que importa não é rotular a obra da pintora e sim compreender que o seu interesse estava na busca de soluções plásticas que se ajustassem à sua necessidade de expressão, não só para traduzir a natureza íntima das coisas – nesse caso as lembranças guardadas na memória –, mas também em experimentar com mais liberdade outras possibilidades matéricas, como verificamos na figura da direita de **Encontro parado**.

Maria Heloísa Martins Dias, ao falar sobre a estética expressionista, esclarece que essa vertente das artes plásticas do início do século XX, em uma visão geral, está presente em toda história da arte.⁵¹ Enquanto movimento estético, o expressionismo preza pela valorização da subjetividade e emocionalidade, características de sua filiação romântica. O dinamismo barroco também foi incorporado pela corrente expressionista, recebendo por herança, segundo a autora, “a expressividade tortuosa das formas e emoções contorcidas”.⁵² Enquanto modo de expressão, Dias se apoia no manifesto de Kasimir Edschmid, escrito em 1918, para deixar claro que essa estética não está diretamente ligada a uma escola, o expressionismo “é uma questão da alma, um tema da humanidade”.⁵³

A memória da artista, traduzida plasticamente em **Jogo de gamão** e **Escravo de Jó** (ambas de 1987) [figuras 14 e 15], não interpreta uma realidade angustiante com violentos choques de cor. Percebemos nessas telas que linha, cor e forma se desenvolvem mutuamente ampliando as possibilidades plásticas da composição. Chulam resgata, aqui, os traços expressivos e a forma sinuosa do quadro **As tias**. As linhas são cromáticas e constroem as figuras, a forma estabelece as estruturas do plano e a cor, por meio de uma paleta mais

⁵⁰ DENVIR, Bernard. **O fovismo e o expressionismo**. Barcelona: Labor, 1977. p. 3.

⁵¹ DIAS, Maria Heloísa Martins. **A estética expressionista**. São Paulo: Íbis, 1999.

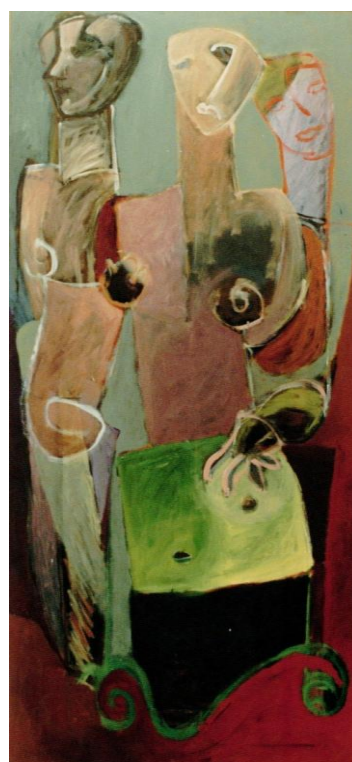
⁵² Ibid., p. 10

⁵³ EDSCHMID, 1918, apud DIAS. **A estética expressionista**. São Paulo: Íbis, 1999. p. 117.

luminosa, com ausência dos cinzas cromáticos, nas quais predominam o vermelho, o laranja e o amarelo – contrastando com as complementares verde, azul e violeta –, articula a vibração do espaço. Os tabuleiros dos jogos se destacam, não só por se encontrarem quase que no centro da composição, mas também por receberem uma maior luminosidade ao serem construídos por cores dessaturadas pelo branco. Portanto, a cor passa a adquirir na pintura de Chulam um poder expressivo, participando ativamente da organização interna da composição. Tanto as pinceladas como o confronto entre áreas lisas com outras construídas por camadas sobrepostas e veladas, criam as texturas visuais, enriquecendo o espaço plástico.



14



15

Figura 14 - **Jogo de Gamão**, 1987.
Acrílica sobre tela, 133 x 88 cm.
Fonte: acervo fotográfico da artista.

Figura 15 - **Escravo de Jó**, 1987.
Acrílica sobre tela, 150 x 70 cm.
Fonte: acervo fotográfico da artista.

A memória de Chulam continua a percorrer os espaços da casa e ativar seu processo de criação, pois, no ano de 1988, a pintora realiza em Portugal uma exposição em homenagem a seu pai, que segundo a artista era apaixonado por peixinhos de aquário. É a partir desses trabalhos que começa a ter mais cuidado com a escolha das dimensões do suporte.⁵⁴ Essas

⁵⁴ CHULAM, Regina Olivier. 2009. Entrevista concedida a Jorge Luiz Mies, Domingos Martins, ES, 17 out. 2009.

escolhas lhe permitem expandir ou não os gestos, conter ou não as cores, tendo sempre a linha como ponto de partida para a construção da imagem.

Nas obras intituladas **Aquários e peixes** (1988) [figura 16], Chulam experimenta uma nova possibilidade de expressão ao conceber pinturas que recriam um espaço tridimensional. A sobreposição dos planos e os diferentes níveis de planaridade das figuras transmitem a sensação de volume e profundidade do espaço, levando o olhar do espectador a penetrar o cenário. Nesta tela, especificamente, a forma com que a artista distribui as figuras cria um movimento ilusório na composição: ao olharmos o peixe que se localiza na parte superior da tela, pressentimos a sua ação de se lançar ao aquário e depois ao outro. A dinâmica do espaço também se dá pelo tratamento da superfície que se faz sentir pelo uso de uma paleta com tons que se suavizam ao serem misturados ao branco por meio de pinceladas gestuais. O ritmo de pulsação do espaço plástico é dado pelas áreas de maior e menor luminosidade, ou seja, áreas em que a cor recebeu mais ou menos branco.



Figura 16 – **Aquários e peixes**, 1988.
Acrílica sobre tela, 130 x 160 cm.
Fonte: acervo fotográfico da artista.

É possível perceber na série de jogos infantis e na série dos aquários, esta produzida em Lisboa e aquela em Vitória, como a artista trabalha os elementos formais da linguagem visual na superfície literal da tela. Enquanto os jogos infantis trazem uma paleta de cores vibrantes e quentes, os aquários apresentam uma paleta suavizada pelo branco que penetra os tons puros. Sem dúvida, podemos afirmar que é a luz de Portugal que dá a Chulam a transparência dos

planos e a sobreposição de cores, ao passo que a atmosfera brasileira lhe garante o ímpeto da linha e maior liberdade na conjugação das cores e das formas.

A série denominada **Master Lines** (1990) [figuras 17 e 18] significa um possível momento de diálogo entre a integração da forma e das experiências de cor e luz observadas no Brasil e em Portugal. O espaço plástico é construído a partir da interseção de linhas que dão deslocamento aos campos de cores. Linhas diagonais, transversais, horizontais e verticais passam a cruzar e fixar pontos importantes para estruturar as formas. Cor, linha e forma começam a estabelecer um diálogo de forte carga poética. A cor não está mais contida dentro de espaços estabelecidos, se encontra livre, em constante movimento ao invadir outras áreas e a ser invadida pelas linhas. A gama de cores quentes, composta por vermelhos acastanhados, amarelos, laranjas contrastando com os verdes, azuis e marrons são suavizados ou escurecidos quando se sobrepõem uma às outras por meio de pinceladas matéricas e gestuais que vão deixando marcas na superfície, criando transparências. Dessa maneira, linhas e cores que se encontram embaixo de certas camadas reaparecem, respiram.



Figura 17 – **Sem título** (série Master Lines), 1990.

Acrílica sobre madeira, 41 x 33 cm.

Fonte: acervo fotográfico da artista.

Essa série, engendrada em Portugal, encerra uma longa década em que é possível reconhecer a síntese de todas as experiências plásticas anteriores da artista. Esse último conjunto de obras se constitui como uma sofisticada memória de todas as experimentações plásticas que, ao permitirem uma maior liberdade na conjugação das cores e das formas,

estabelecem uma poética com tendências abstratas que se organizará, mais precisamente após 2008⁵⁵, em uma rica tessitura gráfica e cromática. Nesse intervalo, a pintura de Regina Chulam, na luta pela organização do quadro, será alimentada por dúvidas e contradições, na tentativa de composições mais equilibradas e, por muitas vezes, precárias. Sua linguagem pictórica se firmará cada vez mais na rigorosa bidimensionalidade, por meio de temas geométricos e pela cor que se estende lisa pela superfície da tela.



Figura 18 - **Sem título** (série Master Lines), 1990.
Acrílica sobre madeira, 22 x 33 cm.
Fonte: acervo fotográfico da artista.

Em abril de 1990, Frederico George escreve:

Regina Chulam, pintora cuja trajectória transcendente e poética temos vindo a acompanhar há alguns anos, surpreende cada vez mais pela sua rara autenticidade e cada vez mais agarrada ao sortilégio poético da cor e forma nos seus espaços pictóricos é, simultaneamente, dum 'realismo desprendido' em que os seus espaços não são facilmente apreensíveis. São propostas a que se adere ou não, mais jamais são neutras.

Regina aposta tudo por tudo na criação de beleza. Sim ou não. Indecisão não pertence ao seu mundo de pintura. Quando decide é assim mesmo, determinada. Mas até aí quanta inquietude precede essa decisão que se transforma em pintura! Quanto trabalho, quanto sonho por detrás dessa poesia a um tempo forte e cristalina!

É uma luta feroz aquela a que Regina se entrega consigo própria até que as suas telas de boa pintura e carregadas de poesia possam vir a ser gozadas por nós. E hoje aqui temos algumas das suas propostas, desafiando a capacidade de encantamento de cada um de nós.⁵⁶

⁵⁵ Ano da exposição coletiva *1 + 7 Arte Contemporânea no Espírito Santo*, realizada no Museu Vale, Vila Velha, ES. Regina Chulam participou da mostra apresentando seis quadros.

⁵⁶ QUADRUN. **Regina Chulam**: Master Lines. [Lisboa, 1990]. 1 folder.

Essas palavras, escritas para a exposição *Master Lines*, reafirmam a trajetória criativa de Regina Chulam. Seu percurso na arte reflete um processo dinâmico de crescimento e maturação que se desdobra por meio de um trabalho ativo, gerador de possíveis soluções no espaço pictórico. A perseverança de Chulam na pintura expressa a dimensão fenomenológica do exercício do olhar e, conseqüentemente, a manifestação da cor e da forma no espaço do suporte. Regina, a partir de novas investigações pictóricas, recriará o mundo de sua pintura com outros temas e conexões cromáticas, o que nos fornecerá valiosos elementos para a compreensão de sua poética.

3 OUTROS CAMINHOS E NOVAS POSSIBILIDADES POÉTICAS

3.1 ESTUDO DA PAISAGEM OU DIÁLOGO COM A NATUREZA

Se Regina Chulam, na década de 1980, parte de certos aspectos funcionais da lição cubista para alcançar uma fatura pictórica que explora na linha e na cor os sentimentos essenciais da representação plástica, nos anos 1990 a diminuição sutil do valor da linha será acentuada pelo jogo de tons cromáticos que passam a estruturar a composição. Ao deixar de lado o temário conquistado na década anterior, a artista amplia seu repertório, inserindo o estudo de paisagens e autorretratos que parecem fornecer elementos importantes para a interpretação de suas obras futuras. Na série de pinturas de paisagem, Chulam se interessará pelas possibilidades da luz do sol, explorando novos recursos de sua paleta. Ao produzir alguns retratos e uma série de autorretratos, a autora reafirmará sua vertente expressionista ao expandir o tecido de cores, resultado de uma paleta enriquecida pela luminosidade cromática apreendida.

Os primeiros trabalhos de Chulam, que se desenvolvem após a série **Master Lines**, evidenciam a preocupação da artista em conservar a precisão da estrutura geométrica arquitetada pelas linhas. Diante de suas últimas produções, composições como **Sem título** [figura 19] e **Sem título** [figura 20] (ambas de 1992), em um primeiro momento, apontam para um recuo de uma pesquisa plástica que vinha sendo amadurecida no decorrer dos anos 1980. Na verdade, a artista se abre a um tempo de reflexão sobre sua pintura de cavalete, confirmando o seu apego às formas geométricas extraordinariamente simplificadas. Com estes trabalhos, ao conceber e estruturar geometricamente o espaço, parece ainda não querer se desvincular das lições tomadas do pré-cubismo. O rigor construtivo dessas composições, na procura de querer conjugar a justaposição de planos simplificados com os novos valores cromáticos conquistados, não permite a autora manipular inventivamente as formas na superfície do quadro, o que resulta em uma composição de esquema formal frágil.

Nas telas em questão, ao substituir o gesto expressionista por uma construção mais racional, Chulam imobiliza as pinceladas e aprisiona as cores, impedindo suas incursões por toda a tela. A justaposição de planos e a sobreposição de tons, na tentativa de explorar a transparência dos matizes por meio de camadas sucessivas de tinta, mesmo querendo direcionar a pintura à abstração, suprimem do quadro aquela liberdade na conjugação das

cores e das formas, que, sensibilizados, ocasionavam a vibração luminosa de suas últimas produções. Mas, o que deve ser pontuado aqui, é que essa sequência de formas geométricas que organizam o espaço do quadro reafirmam os elementos formais que marcam sua obra: planos de cores puras e planos retangulares.

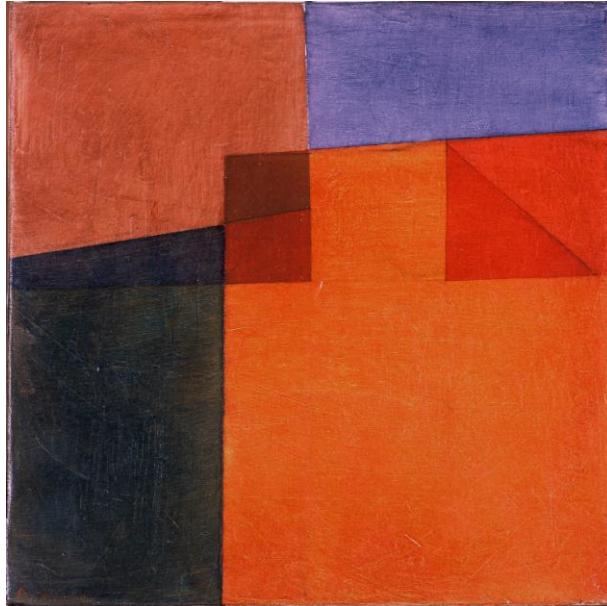


Figura 19 - **Sem título**, 1992.
Acrílica sobre tela, encerado, 25 x 25 cm.
Fonte: acervo fotográfico da artista.



Figura 20 - **Sem título**, 1992.
Acrílica sobre tela, encerado, 18 x 23 cm. Coleção Alda Luzia Pessotti, Vitória.
Foto: Jorge Luiz Mies.

Essa concepção espacial, adotada pela artista, é encontrada na história da pintura, mais precisamente nas questões que envolvem o nascimento do abstracionismo. Surgida por volta de 1910, em diversas partes da Europa, a arte abstrata não buscava sua inspiração na realidade natural.⁵⁷ Dentre suas duas tendências, como nos aponta Mario de Micheli, podemos citar o russo Wasily Kandinsky, mentor de “[...] um abstracionismo feito de impulsos líricos, relacionados ao princípio da inspiração romântica entendida como efusão do espírito”⁵⁸, o que levará ao desenvolvimento do expressionismo abstrato, e o holandês Piet Mondrian, expoente da abstração geométrica. O artista holandês, tendo como base o apoio da lição cubista, cria o abstracionismo do rigor intelectual, da regra, da geometria, como assinala De Micheli.⁵⁹ As ideias elaboradas por Mondrian⁶⁰ davam ênfase a reta vertical e horizontal, evitando a pincelada emocional e qualquer sinal de exteriorização da cor.⁶¹ O pintor organiza o espaço de suas composições por meio de planos e campos de cor, que, controlados dentro de uma estrutura ortogonal, subdividem a superfície da tela por meio de coordenadas verticais e horizontais, em que a cor, pura e chapada, determina a planaridade do quadro.

Claro que Regina Chulam não faz uma incursão ao neoplasticismo de Mondrian ao adotar formas básicas para a realização de um experimento meramente formal e muito menos engenha obras tendo em vista uma abstração geométrica amparada pela precisão e pelo equilíbrio das formas. A artista, nas telas citadas, tenta de forma racional embaralhar as formas geométricas e adaptá-las à sua paleta cromática, desejando a diafaneidade das cores, o que a afasta das ideias elaboradas pelo artista abstrato. Essas obras nos indicam como Chulam, futuramente, trabalhará o fundo de suas composições, optando por planos geométricos rematados por cores extremamente luminosas.

Segundo Chulam, esses trabalhos realizados para uma exposição em Portugal são muito importantes tecnicamente. É na produção dessas pinturas que a artista começa a se preocupar com a base de imprimação e com o acabamento de suas telas. A mistura de gesso aplicada à superfície e depois lixada até obter uma camada lisa permite que explore as transparências das cores. A base branca ocasiona pinturas mais luminosas. O pincel não conta mais com a

⁵⁷ DE MICHELI, Mario. A regra do Abstracionismo. In: _____. **As vanguardas artísticas**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 229-251.

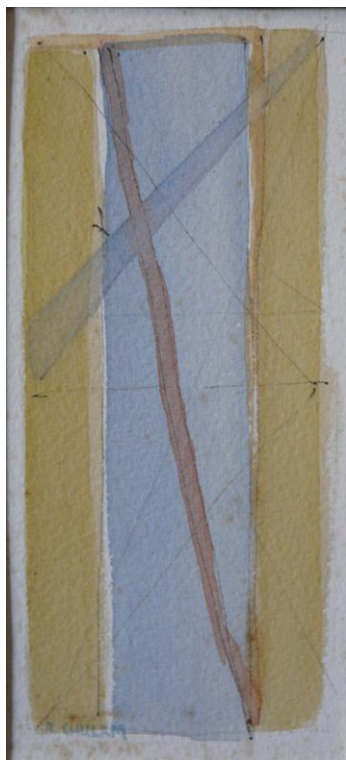
⁵⁸ Ibid., p. 230.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Do encontro de Mondrian com Theo van Doesburg, surge em 1917 a revista **De Stijl**. As ideias do neoplasticismo elaboradas por Mondrian foram propagadas pela revista. Segundo Mario de Micheli, a publicação “[...] reuniu as melhores energias pictóricas europeias de orientação abstrata”. Ibid. p. 248.

⁶¹ Ibid., p. 250.

aspereza do suporte, agora, desliza sobre a superfície. As inúmeras camadas de tinta são protegidas por uma fina camada de cera impermeabilizante que preserva a pintura de danos exteriores.⁶² Tais procedimentos são adotados por Regina e passam a ser utilizados em todas as obras posteriores.



21



22

Figura 21 - **Sem título**, 1993.
Aquarela, 16,5 x 7,5 cm. Coleção Neila Coelho, Vitória.
Foto: Jorge Luiz Mies.

Figura 22 - **Sem título**, 1993.
Aquarela, 19,5 x 15 cm. Coleção Neila Coelho, Vitória.
Foto: Jorge Luiz Mies.

É visível nas aquarelas elaboradas em 1993⁶³ [figuras 21 e 22], como Chulam arquiteta o espaço por meio de uma trama sensível de linhas. Vale ressaltar que essa interseção de traços, visualizados pela transparência da aquarela, é a mesma que estrutura a série **Master Lines** auxiliando no deslocamento dos campos de cores. O cruzamento das linhas e o acréscimo de cores lavadas, ao aspirar uma possibilidade de abstração a partir da disposição

⁶² Informação obtida por: CHULAM, Regina Olivier. 2010. Entrevista concedida a Jorge Luiz Mies, Domingos Martins, ES, 04 dez. 2010.

⁶³ Com essa série de aquarelas, Chulam inaugura, em 1º de dezembro de 1993, a Galeria de Arte à Parte, que se localizava no Alphaville Trade Center, Praia do Canto, Vitória. “Tal inauguração, como sói, marca a presença da artista com uma mostra de aquarelas, material que ela vem produzindo especialmente para sua passagem pelo Brasil e que, a exemplo de muitas exposições demarcadoras de outros ciclos de sua vida, também causa bons arrebatamentos”. NETO, Chico. Dos alfacinhas para novos espaços da Ilha. **A Gazeta**, Vitória, 1 dez. 1993.

sensível de formas geométricas, propõem um jogo compositivo que permite à artista dinamizar o espaço. Diferente das telas de 1992, em que a autora articula a composição por meio de figuras elementares da geometria, nessas aquarelas, o tecido gráfico segue um esquema de construção vertical que movimenta intensamente o toque leve e transparente das tintas, que diluídas e sobrepostas, fazem emanar da superfície branca do papel uma variedade de nuances luminosa, já manifestando sua sensibilização cromática.

As aquarelas não servem apenas para esboçar a ideia rápida de uma tela e/ou auxiliar nos estudos de cor e luz, como verificamos no decorrer da história da arte. Elas nos permitem mergulhar intimamente nas sensações pictóricas das coisas, apresentadas ao olhar do artista. Esses trabalhos de Chulam lembram as inúmeras aquarelas de Paul Klee, com “[...] preciosas composições de quadradinhos coloridos justapostos, rítmicos, [...] na qual a cor assume um desenvolvimento complexo e polifônico, numa extraordinária liberdade de linguagem expressiva”.⁶⁴ É por meio da aquarela que Klee elabora sua teoria da cor e da luz, a qual com traços e formas simplificadas consegue fundir a arte primitiva, o cubismo e o surrealismo em pinturas pequenas e delicadas. É também por meio da aquarela que Regina aprende a trabalhar com as cores, elaborando esquemas harmônicos e filtrando a luz por intermédio das transparências.

Nas principais composições de Chulam engendradas na década de 1990 e nos anos subsequentes, destacam-se não só o legado do tempo de sua formação e da conduta artística de Frederico George, mas a investigação das técnicas obsessivas na pintura de outros mestres europeus, mais especificamente as de Paul Cézanne. Suas aproximações com a linguagem artística do pintor de Aix-en-Provence fará com que a pintora tome fortes posições diante do rumo de sua arte, desenvolvendo um paciente trabalho de pesquisa e produção pictórica. Ao começar a compor paisagens, Regina, de fato, dará a seus quadros uma dimensão fenomenológica ao pôr em obra o exercício de seu olhar.

Merleau-Ponty, ao fazer uma análise fenomenológica do espaço pictural de Cézanne, descreve seu processo artístico na tentativa de desvendar como o pintor vê e se relaciona com o mundo.⁶⁵ O olhar moderno de Cézanne revela que o pintor pinta o que percebe do mundo. Ao valorizar o mundo percebido, por meio da natureza, o pintor francês manifesta na tela suas

⁶⁴ MASSINI, Lara-Vinca. Os artistas do século XX. In: ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 668.

⁶⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne. In: _____. **O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne**. São Paulo: CosaC & Naify, 2004.

experiências sensíveis. Segundo o crítico brasileiro Mário Pedrosa, Cézanne deixa às futuras gerações “[...] um legado de experiências sensíveis, de sensações a serem intensificadas e desenvolvidas [...]”.⁶⁶ É o olhar do pintor, que ao ser afetado pelas coisas, realiza uma experiência que revela sensações. Regina Chulam ao comungar desse pensamento, percebe que, para se expressar, é necessário pintar; e que é por meio da pintura que reaprenderá a ver o mundo e a extrair dele suas sensações. Por isso Regina não para de pintar e de investigar fenomenologicamente, mesmo que de forma inconsciente, sua práxis pictórica.

Em 1995, o trabalho de Chulam se volta para a pintura de paisagem. “Foi a primeira vez”, diz a artista, “e tomei um susto danado. Na escola eu só fui no primeiro ano uma ou duas vezes para fora. A gente trabalhava dentro da escola mesmo, e eu não havia me interessado pela paisagem, embora vivesse em um lugar privilegiado”.⁶⁷ A pintora capixaba inicia uma aproximação com a gramática cézanneana ao buscar na natureza não só uma nova ordem estrutural, mas a fonte de inspiração e investigação e, principalmente, de desafio. O olho de Cézanne era treinado devido a seu constante contato com a natureza. Olhando-a e trabalhando-a lentamente, o artista, em seu retiro da Provença, organizava linhas e cores conferindo “[...] estabilidade e clareza à imagem transferida para a tela”.⁶⁸ A maneira com que Cézanne concebe o espaço, muitas vezes de modo excessivamente estrutural e geométrico, mostra como o pintor trabalhava teimosamente o problema “[...] da forma como totalidade absoluta de representação [...]”.⁶⁹ Ao contrário dos impressionistas que filtravam a luz para que a cor vibrasse com intensidade natural, o mestre de Aix transformava a luz em forma junto com a cor, esforçando-se para reproduzir a aparência plástica dos objetos. Portanto, é do estudo da obra desse mestre da pintura que vem o apego de Chulam pelas formas e pelos volumes, sua concentração em um desenho vigoroso e, conseqüentemente, a concepção de um espaço rigorosamente estruturado.

Ao começar a pintar uma oliveira localizada de frente para um bosque, Chulam passa a se interessar pelo arvoredo exposto à luz clara e brilhante do sol. O bosque vai fornecer a artista o tema para a nova série de quadros e a busca de um novo elemento até então

⁶⁶ PEDROSA, Mário. O legado de Cézanne. In: _____. **Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV**. São Paulo: Edusp, 2000. p. 131-134.

⁶⁷ CHULAM, Regina Olivier. 2010. Entrevista concedida a Jorge Luiz Mies, Domingos Martins, ES, 04 dez. 2010.

⁶⁸ READ, Herbert. Origens da arte moderna. In: _____. **Uma história da pintura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 17.

⁶⁹ DE MICHELI, Mario. A lição cubista. In: _____. **As vanguardas artísticas**. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 179.

inexplorado em suas pesquisas pictóricas: a luz do sol, que, assim como Cézanne em suas paisagens, irá representá-lo com a cor, o meio único e específico do pintor. A artista sai do ateliê e visita o motivo para estudá-lo, buscá-lo e analisá-lo. Nasce, então, um conjunto de telas chamado **Caminhos de luz**, harmonizado por uma paleta mais fria e sutil, resultando em uma pintura agradável e tranquila aos olhos de quem a contempla.

Chulam, sobre a execução dessas pinturas, declara:

Através desses trabalhos encontrei coisas que eram fundamentais para mim. Quando eu chamo ‘Caminhos de luz’, é entender de fato como a luz percorria, como o sol entrava no bosque. Quando vi, estava dando essa luz, esse percurso através da pintura. Isso foi uma aquisição importantíssima no meu trabalho, perceber como a luz se comportava, como é que ela iluminava o tronco.⁷⁰

Chulam, ao fazer do bosque seu motivo, assim como Cézanne fez com suas naturezas-mortas e com a montanha Sainte-Victoire, transfere para a tela as percepções captadas pelo objeto que olha, e que ao ser olhado a interroga. “Ver”, segundo Merleau-Ponty, “é obter cores ou luzes”⁷¹ e, com isso, adquirir-se as formas que fornecem os contornos das cores, e os movimentos, devido às mudanças das posições das manchas de cores.⁷² Assim, a natureza se manifesta por intermédio das formas coloridas e é também por meio das formas coloridas que o quadro manifesta a essência poética que o sustenta. Cada cor, como nos informa o filósofo francês, no que ela tem de mais íntimo, na verdade é “[...] a estrutura interior da coisa manifestada no exterior”.⁷³ A paisagem, com efeitos sutis de luz e de movimentos cambiantes, vai exigir de Regina meditação e reflexão interior. A autora criará a imagem, organizando no campo pictórico conhecimento e emoção, luz e sombra e sensações coloridas.

Compridos e estreitos, os quadros executados por Chulam acompanham a paisagem como uma panorâmica. A artista observava a extensão do modelo a partir de certa distância e de certa altura. Não pintou as copas das árvores, pintou os troncos que se cruzavam em todos os sentidos, ocupando todo o espaço plástico. Mesmo realizando um rápido esboço da paisagem para dar suporte à matéria pictórica, a pintora parte diretamente com o pincel e a tinta para a tela. As pinceladas largas, que deixam o rastro do gesto impresso nas camadas quase que translúcidas (como podemos observar na figura 23), permitem a Chulam desenhar enquanto pinta e a pintar enquanto desenha. O espaço coberto por tonalidades de cinza, preto

⁷⁰ CHULAM, Regina Olivier. 2010. Entrevista concedida a Jorge Luiz Mies, Domingos Martins, ES, 04 dez. 2010.

⁷¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 25.

⁷² Ibid.

⁷³ Ibid., p. 309.

e marrom intensificam as zonas verdes que contrastam com as pontuais pinceladas amarelas que alumiam a composição. A luminosidade, presente em todo o quadro, também se faz sentir nas áreas dessaturadas pelo branco.



Figura 23 - **Sem título** (série Caminhos de luz), 1995.
Acrílica sobre madeira, encerado, 27 x 85,5 cm. Coleção Ângela Buaiz, Vitória.
Foto: Jorge Luiz Mies.

Na figura 24, Chulam apresenta uma composição estruturada em um espaço em perspectiva, criando efeitos de profundidade e distância realçados pelas variações de tonalidades (verdes) e mudanças na escala de cor (uma pincelada violeta oposta a pinceladas verde e amarela). No ponto de fuga, localizado um pouco acima do centro da composição, convergem as linhas concebidas por pinceladas largas. A abertura de um ângulo que se estende a partir do primeiro plano forma um caminho que convida o espectador a adentrar o quadro. Ao contrário da perspectiva acadêmica, em que os objetos vão decrescendo em detalhes à medida que vão se distanciando do espectador, e as cores ficando menos saturadas, a artista proporciona o mesmo tratamento matérico em todo o espaço do quadro. A tinta é distribuída por pinceladas que torna nítido cada tronco e cada mancha de cor.

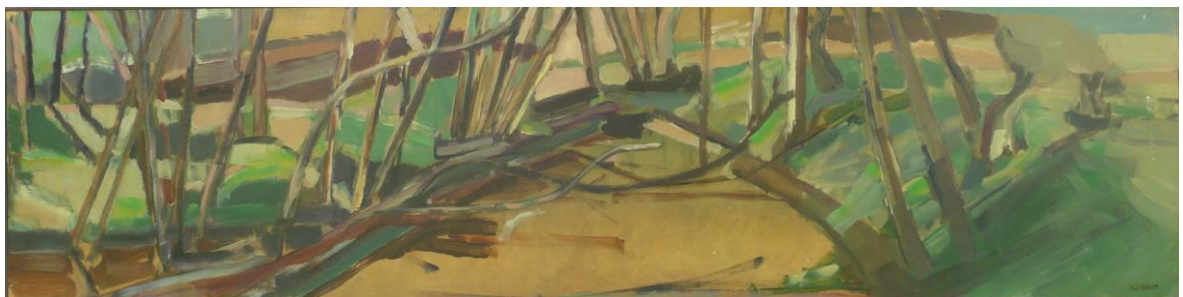


Figura 24 - **Sem título** (série Caminhos de luz), 1996.
Acrílica sobre madeira, encerado, 40 x 154 cm. Família Chulam, Domingos Martins.
Foto: Jorge Luiz Mies.

Nessa obra, Regina Chulam exercita as possibilidades de sua paleta que já se encontra apta a interpretar plasticamente os assuntos de sua sensibilidade. A artista apresenta na composição um jogo cromático mais apurado, buscando na harmonia dos tons terrosos, elementos sensíveis para representar a atmosfera lusitana. A paleta composta predominantemente por verde e ocre, clareados pelo branco e escurecidos por marrom e preto, produzem no quadro uma sensação de entardecer, hora em que a luz ibérica “[...] modula a claridade, permitindo uma transição que, para muitos olhares sensíveis, reflete como a cor filtrando o ar”.⁷⁴ A luz se propaga por meio da sequência rítmica dos troncos. As áreas verdes, ricas em tonalidades, se animam ao receber os toques adicionais de amarelos que evocam a luz.

A riqueza plástica presente nessas composições emana da própria paisagem, da força das cores, que, captadas pelo olhar de Regina, garante-lhe novos procedimentos pictóricos e uma nova trama que organiza e estrutura as exigências internas de sua pintura. Tais questões aproximam a artista capixaba dos pintores impressionistas, ao sair do ateliê e deslocar o interesse do tema para as sensações visuais causadas pelo objeto, e de Cézanne, ao mesclar desenho e pintura para criar uma paisagem absoluta, gerada pela sua experiência sensível no mundo. Esse conjunto de paisagens permitiu a Chulam novas possibilidades de reciclagem e atualização, proporcionando vigor a uma produção pictórica que parecia perder o fôlego diante das últimas produções.

Vemos, no decorrer da história da arte, que a pintura de paisagem ocupa um lugar secundário na hierarquia acadêmica até o século XVIII. Somente a partir do século XIX que se torna uma arte importante e de estética própria. Os pintores ingleses John Constable e William Turner iniciam, na perseguição da luz, que culmina no impressionismo, a captura pelas variações da natureza em suas pinturas ao ar livre. Constable introduz a cor verde na pintura, pinta os prados e as folhagens com uma gama de verdes até então recusada pelos pintores.⁷⁵ Turner se interessa pelo espaço atmosférico, traduzindo-o em uma rica sinfonia de luz e cor. Com a produção de tintas em bisnagas, a pintura ao ar livre se populariza, inovando a representação da natureza. Com os impressionistas, a pintura de paisagem ganha destaque na busca incessante da luz. Os pintores do grupo passam a observar a natureza e traduzem na tela suas impressões pessoais e sensações imediatas, por intermédio de uma paleta luminosa favorecida pelo uso de cores complementares. Mas é com Cézanne que a análise estrutural da

⁷⁴ NETO, Chico. A caminho da lenda pessoal. **A Gazeta**, Vitória, 8 set. 1991. Caderno Dois, p. 1.

⁷⁵ CHARLES, Victoria. et al. **1000 obras-primas da pintura**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

natureza ganha um equilíbrio entre a construção e a fluidez do brilho sedutor do tecido colorido.



Figura 25 - **Tanque de nenúfares**, 1999.
 Acrílica sobre tela, encerado, 80,5 x 101 cm. Coleção particular, Vitória.
 Foto: Jorge Luiz Mies.

Em **Tanque de nenúfares** (1999) [figura 25], uma das várias obras que Chulam produziu para a exposição intitulada *Jardins d'água*, realizada em Portugal, ao pintar essas plantas aquáticas, continua a fazer da natureza sua fonte de investigação e sedução, sendo a luz, novamente, o elemento pictórico a ser priorizado. “Na maior parte dos trabalhos dos nenúfares”, diz a artista, “não se vê flor, e sim botões, um emaranhado de talos. [...] Os talos vêm em busca da luz. Eles me forçaram a olhar para isso como quem busca a luz, a luz da pintura e a luz espiritual”.⁷⁶ O interesse da pintora estava no percurso do talo que, ao emergir das águas tranquilas, traz à superfície as folhas e as flores para que possam receber a luz do sol.

Bachelard comenta: “A cada aurora, após o bom sono de uma noite de verão, a flor da ninfeia, imensa sensitiva das águas, renasce com a luz, flor assim sempre jovem, filha imaculada da água e do sol. A ninfeia é a flor do impressionismo”.⁷⁷ Talvez seja essa a razão que fez com que Monet concebesse cuidadosamente o seu jardim de água em Giverny. A

⁷⁶ CHULAM, Regina Olivier. 2010. Entrevista concedida a Jorge Luiz Mies, Domingos Martins, ES, 04 dez. 2010.

⁷⁷ PESSANHA, José Américo Motta. Bachelard e Monet: o olho e a mão. In: NOVAES, Adauto (org). et al. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 149-165. Citação p. 162.

permanente manutenção dessas flores, que florescem em pleno verão, ofereciam ao pintor, além de um belo colorido, aspectos novos e imprevistos à sua pintura. A série de nenúfares, pintada pelo impressionista, inspirada em seu jardim de formas e cores, é o testemunho de sua busca por uma luminosidade perfeita.⁷⁸ A repetição constante das paisagens de nenúfares e a paleta de cores utilizada em muitas dessas pinturas, que nos remete à luz da manhã, do nascer do sol, transmitem uma síntese de emoções, alimentada pela memória e pela exata observação do pintor.⁷⁹

Diferente de Monet, que passou os últimos anos de sua vida pintando seu lago de nenúfares, apresentando quadros cada vez mais abstratos e expressivos, a artista capixaba exibiu, com sua pequena série de imagens pictóricas, um rico jogo de variadas formas e cores sugeridos pelos efeitos luminosos. Em todas as obras, o espaço é preenchido com tensões rítmicas motivadas pelas manchas de cores, que, constituídas por pinceladas curtas, foram orquestradas para garantir à composição o compromisso com o caráter plano do quadro. Nessa sensação de desorientação, a escolha das cores vai lembrar um modelo natural em que o verde representa as folhas e o azul a água. Com uma paleta mais vibrante, a artista traz a luz para a composição, modulando no plano pictórico a gama de verdes, azuis, amarelos, vermelhos e laranjas. Mesmo apresentando um tratamento plástico bastante diferente do de Monet, Chulam se mostra atenta às experiências efetuadas diretamente na natureza, buscando revitalizar os ensinamentos do pintor de Giverny ao exprimir as diferentes sensações provocadas pelas cores.

3.2 RETRATOS, AUTORRETRATOS E UM NOVO MOTIVO

Em 1996, Regina Chulam executou nove retratos do amigo português Fernando Mascarenhas, Marquês de Fronteira, e enteado de Frederico George. A autora, em cada um dos retratos, manifesta as variadas facetas do retratado, revelando, assim, em cada rosto, suas particularidades expressivas. Com esses retratos, inicia-se uma análise minuciosa das emoções e dos impactos das sensações que a contemplação do rosto do modelo suscita, fazendo vir à luz a subjetividade e a potência interior do retratado.

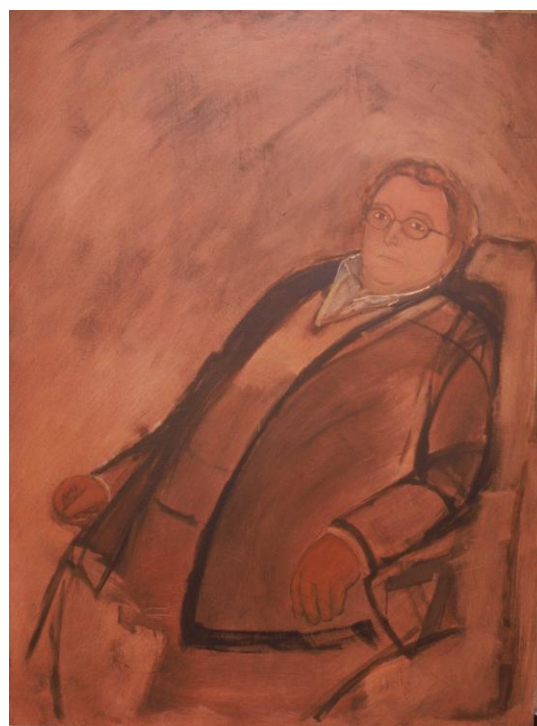
⁷⁸ SAGNER, Karin. **Claude Monet**: 1840-1926: uma festa para os olhos. Köl: Taschen, 2006.

⁷⁹ Ibid.

Vemos nestes trabalhos [figuras 26 e 27] que a arquitetura simples das composições e o uso limitado da cor reforçam o caráter construtivo da linha, aumentando o préstimo do desenho puro. Percebemos, analisando as pinturas futuras, que esses estudos serviram para que pudesse trabalhar os impulsos da linha e traduzir a compreensão do todo na tentativa por traços mais resumidos. Portanto, por meio da essencialização dos traços, na busca pelas reações e pelos sentimentos do modelo, olho e mão não disputaram agilidade, ambos se interessaram pelo prazer da observação, em eternizar o momento e, principalmente, a amizade. Mas esse exercício poético, que nas imagens do amigo português não apresenta uma fatura com procedimentos pictóricos mais elaborados, em etapas posteriores, tanto na produção seriada de autorretratos quanto no engendramento esporádico de retratos, fará eclodir o impulso do gesto expressivo em um jogo de linhas que clamará pela musicalidade do universo cromático, criando novas possibilidades de reorganização de sua trajetória pictórica.



26



27

Figura 26 - **Retrato de Fernando Mascarenhas (O Presidente do Conselho Directivo da Fundação)**, 1996.
Acrílica sobre madeira, 150 x 115 cm. Coleção particular, Lisboa.
Fonte: acervo fotográfico da artista.

Figura 27 - **Retrato de Fernando Mascarenhas (O Presidente do Conselho Executivo da Fundação)**, 1996.
Acrílica encerada sobre madeira, 150 x 117 cm. Coleção particular, Lisboa.
Fonte: acervo fotográfico da artista.

Entre 1996 e 1998, a artista realiza uma série de autorretratos denominados **Impermanência – um caminho para o autoconhecimento** [figuras 28, 29, 30 e 31] que, vistos em conjunto, revelam o que captou das impressões mais profundas de si mesma. Ao se colocar como seu próprio modelo, as imagens trazem, em cada rosto refletido, sentimentos muitas vezes desconhecidos por ela mesma, que veio à luz pelos registros dos traços e das pinceladas. Na procura de mostrar-se, ou até mesmo descobrir-se, de uma forma mais nítida, mais verdadeira, a artista manifestou, na simplificação de suas fisionomias, as linhas essenciais que fazem parte de uma impermanência, evocando em cada sessão diária suas reações, suas percepções e seus antepassados. A pintora relata a feitura dessas obras:

Tudo começou numa época em que eu estava a pintar limões (94). Era uma tela pequenina com limão. Aquele foi o primeiro autorretrato dessa interminável série. Após ter executado nove retratos de um grande amigo meu, apeteceu ver-me ao espelho. Foi ali mesmo por cima do limão. Surgia uma cara que eu não sabia donde teria vindo. Parti para outra tela, e ... outra Regina, que eu desconhecia. Mas que era. Olhei fixamente para aqueles autorretratos e vi-me. A partir daí a curiosidade foi maior. E pronto, disparei a pintar autorretratos assim, uns atrás dos outros, na tentativa de conhecer aquelas que me habitavam. Embora não seja reconhecida pelos meus amigos, reconheço-me. Todo esse trabalho foi apresentado na Casa Fernando Pessoa em 1998 sob o título: IMPERMANÊNCIA um caminho para o autoconhecimento.

Mais tarde ao ser convidada para dar continuidade aos autorretratos, aceitei o desafio. Penso que fui levada pelo desejo de me rever após alguns anos. O que teria mudado? E recomecei.

Num dado momento, houve necessidade de fazer um intervalo no “modo” da representação. Ao tentar perceber o porquê, compreendi que o espelho “violhava-me”. Surgiu, então, a série que dá o nome à exposição PROCURA-SE. Em PROCURA-SE, quadriculo-me. Já não há espelho. Há um slide projectado. Fixo. Há a trama, companheira de sempre, suporte magnífico. Há a transposição dos meus traços, anterior ou posterior à colocação da trama. Há descaracterização completa.⁸⁰

Analizados em conjunto, estes autorretratos revelam uma diversidade de técnicas e procedimentos pictóricos utilizados pela artista para retratar-se. As composições foram elaboradas por uma gama de cores luminosas, com a predominância de tons mais quentes, em especial o vermelho e o amarelo, que, contrastando com a profundidade do azul e a claridade do verde, provocam a vibração das superfícies. Cada autorretrato possui uma particularidade expressiva e um interesse de ordem inteiramente plástica: em alguns, deixa evidente a pincelada e aglutina figura e fundo, cor e linha de contorno; em outros, esboça traços rápidos que ao receberem manchas de cor se potencializam ou se suavizam. Realiza nestas obras a fusão entre a musicalidade emocional das cores e a liberdade do gesto expressionista, revelando afinidade com Cézanne, Matisse e Van Gogh, pintores que elaboraram retratos de si

⁸⁰ CASA FERNANDO PESSOA. **Procura-se II**: Regina Chulam. [Lisboa, 2003]. 1 folder.

mesmo não apenas para investigar seus estados de ânimo, mas também, para aprimorar suas técnicas de pintura.



28



29



30



31

Figuras 28, 29, 30 e 31 - **Autorretratos** (série Impermanência), 1996/1998.

Técnica mista sobre tela, 27 x 22 cm.

Fonte: acervo fotográfico da artista.

Nesses trabalhos e na centena de outros autorretratos produzidos, a artista vai delimitando sua linguagem plástica, em que forma e cor se equilibram e se sustentam mutuamente, oferecendo ao olhar do espectador belas composições. Vemos em alguns autorretratos que as linhas parecem se resultar das cores, justapondo-as e/ou interpenetrando-as, mesclando a abstração e a figuração. Em outros, a autora estruturou seus retratos em um rico colorido que, distribuído eficientemente por toda a extensão do campo pictórico, já contribui para o aprimoramento de uma poética que exercita nos sofisticados jogos cromáticos

outras possibilidades de expressão. É possível visualizar, portanto, uma pintura mais madura, plenamente consciente de seus elementos constitutivos, e uma paleta de cores melhor regida pela sensibilidade.

A composição de retratos, ao lhe oferecer aspectos novos e imprevistos, vai ganhando espaço em sua produção pictural. A afinidade por esse gênero da pintura, que permite ao artista a prática de continuar investigando a psicologia dos indivíduos, pede de seu autor um olhar minucioso e ao mesmo tempo sintético para a captação de linhas essenciais e para a aplicação de cores que expressem a sua sensibilidade. O retrato, tão utilizado no decorrer da história da arte, “[...] requer”, como escreveu Matisse, “determinados dons e uma possibilidade de identificação quase completa entre pintor e modelo [...]”.⁸¹ Talvez seja por isso que a pintora capixaba adote em seu projeto pictórico a praxe de eleger pessoas de seu convívio, o que permite a sua pintura estabelecer uma ponte sobre o tempo e o espaço, e a criação de uma íntima ligação com o espectador.



Figura 32 - **Retrato de Sarah Borchardt**, 1999.
Acrílica sobre tela, 120 x 80 cm. Coleção particular, Domingos Martins.
Foto: Jorge Luiz Mies.

⁸¹ MATISSE, Henri. **Escritos e reflexões sobre arte**: Henri Matisse. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 199.

No **Retrato de Sarah Borchardt** (1999) [figura 32], filha de Julieta e Floriano Borchardt (pessoas que também serão retratadas pela artista futuramente), Chulam não capta apenas a semelhança física, mas também a inocência da menina que, ensimesmada, brinca com os potes de tinta retirados de sua caixa. A personagem pincela no papel a cor laranja, resultado da mistura do vermelho com o amarelo, as cores primárias que se encontram sobre a bancada. O olhar do espectador também é direcionado para o acontecimento da cena por intermédio da luz que entra pela janela. Se compararmos esse retrato com os de Fernando Mascarenhas, perceberemos, aqui, o importante papel da cor ao subsidiar a linha na construção do quadro. Mas, se estabelecermos um paralelo com os autorretratos, perceberemos que não houve uma evolução plástica no sentido de dar à cor mais autonomia, provocando aquelas vibrações conquistadas nas superfícies de seus próprios retratos.

O que importa no **Retrato de Sarah Borchardt** é notar que a imagem central é contraposta com o fundo abstrato, construído por meio de recortes geométricos rigorosos. A maneira como concebe e estrutura geometricamente a composição, com o auxílio de amplos planos de cor, vislumbrados em obras do início de sua carreira, reaparecerá em pinturas futuras, levando a intensidade evocativa da cor a seu grau máximo de sensibilidade.

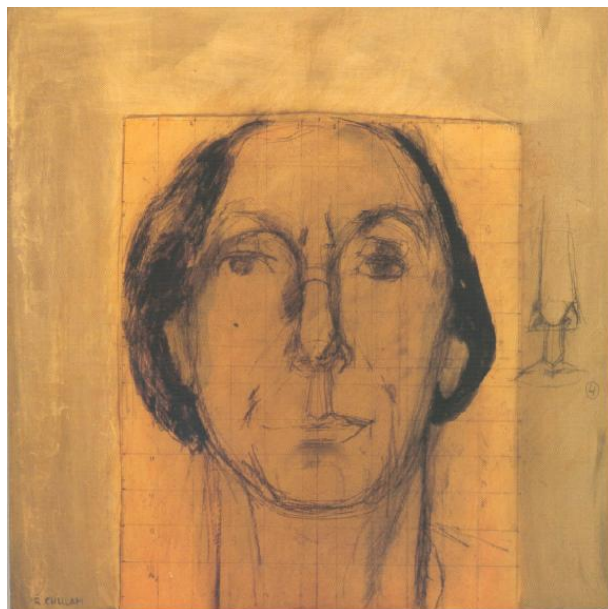


Figura 33 - **Sem título** (série Procura-se II), 2003.

Técnica mista sobre tela, 40 x 40 cm.

Fonte: CASA FERNANDO PESSOA. **Procura-se II**: Regina Chulam. [Lisboa, 2003]. 1 folder.

Em 2003, ao apresentar um conjunto de dez telas intitulado **Procura-se** [figura 33], o olhar de Chulam continua analisando sua própria fisionomia, sintetizando detalhes que passam despercebidos. Nas telas, imprime os resultados de uma procura repetitiva e exaustiva de si mesma. No exercício reflexivo do fazer, a autora vai se (re)fazendo, se esboçando, estudando o seu nariz, sua boca, seus olhos, seu cabelo. Mas, tanto na série **Impermanência** quanto em **Procura-se**, os olhos encontravam-se fixos no espelho, interrogando-a, estabelecendo um diálogo autorreflexivo. Isso nos faz recordar Van Gogh, um dos artistas que mais se autorretratou na história da pintura, que, em carta a seu irmão Théo, relatou: “Comprei um bom espelho de propósito, para trabalhar nos meus autorretratos [...] porque, se eu conseguir retratar as cores da minha cabeça, o que em si já representa um desafio, quem sabe poderei retratar outros homens e mulheres”.⁸² Em seus autorretratos, Chulam busca identificar-se com ela mesma, aprende a se conhecer nas diferentes maneiras de ver a si própria. Esses trabalhos e os outros já citados, sem dúvida, permitiram a pintora alargar seus horizontes, tornando possível, mais tarde, a produção de retratos em que emprega o referencial expressionista, simplificando os traços e ampliando a carga emocional das cores.

Nos primeiros anos da década de 2000, Regina Chulam produz as séries **Princípio da Incerteza** (2002) [figura 34] e **Coisa.Movimento** (2006) [figura 35]. Nestes trabalhos, assim como em tantos outros em que se utilizou da colagem, a artista exercita seu domínio sobre o material, tornando-se conhecedora de suas funções e possibilidades, alargando sua experimentação plástica, depurando sua técnica. As duas séries constituem uma experiência que se submete as formas abstratas da geometria, a superposição de planos e a combinação de tons realizada pelo manuseio de papéis. Vemos nestas séries o cuidado na preparação das superfícies nas quais cola papel e pinta. A forma com que a pintora estrutura o espaço, que em um primeiro momento pode parecer um amontoado de curvas e pontos sem vínculos, após uma apreciação atenta, revela uma cuidadosa operação marcada pelas colagens de papel que estruturam o caos aparente das linhas e dos pontos.

⁸² CHARLES, Victoria. et al. **1000 obras-primas da pintura**. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 375.



Figura 34 - **Sem título** (série Princípio da Incerteza I), 2002.
Técnica mista sobre tela, encerado, 34 x 41 cm. Acervo da artista.
Foto: Jorge Luiz Mies.

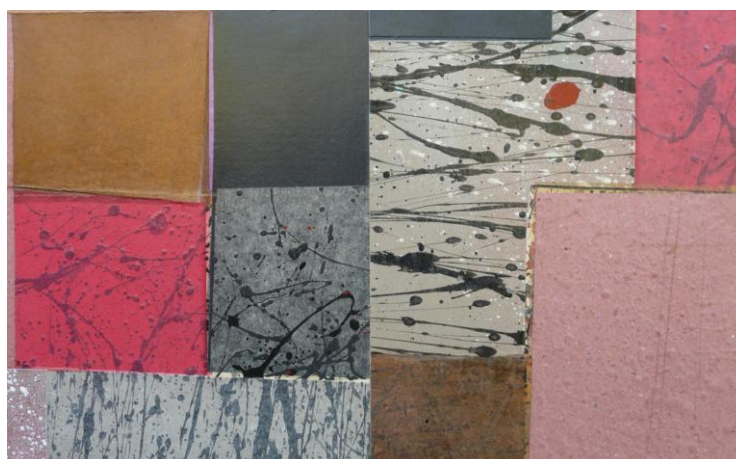


Figura 35 - **Sem título** (série Coisa.Movimento), 2006.
Técnica mista sobre tela, encerado, 27 x 44 cm. Acervo da artista.
Foto: Jorge Luiz Mies.

Como desde o início da década de 1980 trabalha com elementos de colagem, aplicando-os à superfície do suporte, faz-se interessante, portanto, abordar aqui uma importantíssima série que julgamos apontar para outros questionamentos de seu processo criativo. Na série intitulada **Jogo do Bicho** (2006/2007), a artista parece canalizar toda a sensibilidade de sua trajetória na utilização de materiais, justaposições e velaturas para a construção de um conjunto de obras singular. O trabalho é relevante por ser o primeiro e o único até o momento que trouxe uma abordagem crítica que se resolve na bidimensionalidade. A artista relata:

[...] Quando da minha volta, em 2003, ao aguardar a liberação da bagagem na alfândega que estava em greve, fiquei um tempo em Vitória. Via todos os dias a pequena mesa das 'bancas' pintadas de verde, amarelo, azul e branco, com aquelas

'tirinhas' penduradas. Primeiro fiquei fascinada com aquele espaço pequeno, tão brasileiro e plasticamente muito interessante. Apaixonei-me pelas tirinhas carimbadas que trazem o resultado do jogo do bicho. Dei com o lema do jogo: 'Vale o que está escrito'. Essa foi a grande descoberta, o grande encontro. Comecei a juntar as tirinhas com o auxílio de amigos e das mesinhas das esquinas. Tarefa vagarosa.⁸³

A série começou a ser pensada no ano de 2003, ano de constantes denúncias de corrupção e, conseqüentemente, de CPI's sendo instauradas. O trabalho composto por 25 telas pequenas e por uma bandeira de grande dimensão [figura 36] expõe e discute questões políticas e morais contemporâneas, por exemplo, a corrupção alargada pelos problemas da fragilidade das instituições políticas, provocando no Brasil um ambiente de desordem social. As obras fizeram parte da exposição *Ó Pátria Amada*, realizada em 2007 na Objeto Arte Galeria (OÁ).



Figura 36 - **Bandeira –Vale o que está escrito**, 2006.
Técnica mista sobre tela, encerado, 150 x 200 cm. Coleção Marcio Espíndula, Vitória.
Fonte: imagem cedida pelo colecionador.

Para executar o trabalho, a artista mergulhou nas origens históricas do jogo do bicho e descobriu que, no início, os bilhetes eram carimbados com a estampa dos animais e não com

⁸³ **Século Diário**. Vitória, 25 abr. 2007. Disponível em: <http://www.seculodiario.com.br/arquivo/2007/abril/25/cadernoatracoes/cultura/03.asp>. Acesso em: 07 abr. 2010.

números. Mas, como não havia carimbos de bichos da forma que imaginava, lança mão do que mais gosta de fazer: desenhar. Sobre os bilhetes, recolhidos com a ajuda de amigos e das mesinhas de esquina, colados horizontalmente e verticalmente na superfície do suporte, emprega uma base e, com esta ainda úmida, desenha por cima dela os animais com o auxílio de carbonos coloridos. As manchas resultam do apoio das mãos que auxiliam o encontro do carbono e da base levemente molhada, deixando registradas as marcas dessa ação por meio das digitais.

O lema dos bicheiros, que serve para reforçar a confiança e seriedade nas apostas e no pagamento do prêmio, vai de encontro à indignação da artista com a política brasileira. O jogo do bicho, embora clandestino e criminalizado no país, é a “cara” do Brasil, pois com a forte adesão popular e milhares de apostadores, tornou-se um ambiente favorável à corrupção de policiais, de membros do poder judiciário e políticos. Diante disso, na tela com o formato da bandeira nacional, símbolo de nossa identidade, Chulam altera a sentença “Ordem e Progresso” por “Vale o que está escrito”. A atitude irônica da artista nos leva a refletir sobre o que está escrito na bandeira e também nas próprias leis de nosso país, que mesmo anotadas em papéis parecem de nada valer, visto que estão constantemente sendo burladas.

Ao escrever sobre a tela, faz com que as letras e as palavras se integrem à imagem, estabelecendo uma dinâmica criadora que ativa o território imagético. Os números que pertencem às tirinhas, juntamente com os desenhos elaborados a carbono sobre a superfície e a autonomia da escrita presente na faixa que corta o círculo impregnam a obra com uma explosão de significados. O ato de escrever, prática que pertence ao seu processo artístico, revela a vontade da artista de agir sobre a matéria e de propor, no campo de possibilidades que habita a obra, o diálogo entre a palavra e o espaço. Aqui, vemos as possibilidades da colagem desveladas numa esmerada técnica, que ao estruturar e organizar os espaços declara um potencial imagético que aguça o campo visual e registra os gestos e as suas intenções.⁸⁴

A série engendrada pela artista capixaba traz uma reflexão do que também significa fazer pintura atualmente: estabelecer um convívio com outras formas de fazer e pensar arte, expandindo-se para outras dobras, outras formas proporcionadas pelos materiais e pelo variado *menu* de escolhas artísticas, mesclando-as. Chulam, em **Jogo do Bicho**, ao mesmo tempo em que investigou os meios expressivos dos materiais, nos apresentou uma nova

⁸⁴ As ideias expostas no artigo de Julie Pires ajudaram na elaboração do parágrafo. Cf. PIRES, Julie. Inscrições contemporâneas: a palavra-imagem no projeto da visualidade pós-moderna. **Arte & Ensaios**. Rio de Janeiro, nº 21, dez. 2010.

possibilidade de dizer algo sobre sua experiência no mundo, trazendo a obra de arte para dentro de um contexto atual que vai exigir de seu observador não só uma contemplação estética, mas principalmente uma opinião crítica ao tirá-lo de sua passividade.

Não só em **Jogo do Bicho**, mas em trabalhos como **Princípio da Incerteza** e **Coisa.Movimento**, ao se utilizar da técnica da colagem, a artista parece querer ampliar os limites impostos pela integridade do plano pictórico, apenas realizando experiências com o suporte bidimensional. Regina é uma pintora que aceita a tradição que acompanha esse tipo de arte e não irá abandoná-la para favorecer outros meios, na tentativa de colocar o conceitualismo à frente do plástico. Extremamente interessada na pintura como superfície e na tinta como material, acredita na obra de arte como objeto posto à vista, para ser contemplado por olhares sensíveis e sensibilizar diferentes olhares.

Como sabemos, o retorno da pintura na década de 1980 trouxe de volta a subjetividade, o gesto e a emoção pictórica perdida nas duas décadas anteriores.⁸⁵ Segundo a crítica Ligia Canongia, no Brasil, nos anos 60 e 70, a experimentação na arte foi intensa.⁸⁶ Novas mídias, novos procedimentos e uma experiência sensível com o corpo passaram a fazer parte das inúmeras transformações que ocorriam na práxis artística.⁸⁷ Era preciso praticar, provar, sentir e suportar as ações corporais.⁸⁸ O espectador passou a fazer parte do processo criativo oferecendo seu corpo como suporte. Por meio de um laboratório de invenções, a tradição parecia estar esgotada.⁸⁹ Ao romper com a ideia de uma obra estável, criticar o sistema de circulação da obra de arte e desmistificar sua aura, a arte contemporânea parecia ter relegado a pintura um papel secundário.

Todavia, ao ressurgir na cena artística mundial a partir do final da década de 1970, opondo-se ao teor intelectualista da arte *minimal* e de seus desdobramentos conceituais⁹⁰, o fazer pintura tornou-se um “[...] meio para recuperar a subjetividade do artista e do público a partir do prazer sensível”, como aponta o crítico Fernando Cocchiarale.⁹¹ No Brasil, esse retorno foi legitimado pela exposição *Como vai você, Geração 80?*, realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage no Rio de Janeiro, em 1984. Desde então, muitos artistas que

⁸⁵ CANONGIA, Ligia. **Anos 80: embates de uma geração**. São Paulo: Barléu, 2010.

⁸⁶ Id. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ COCCHIARALE, Fernando. **Cristina Canale**. Rio de Janeiro: Barléu, 2012. p. 9.

⁹¹ Ibid., p. 9.

participaram da mostra e que despontaram no cenário artístico brasileiro, vieram amadurecendo suas poéticas. Como exemplo, podemos citar Paulo Pasta, que exige um olhar atento para percorrer as suas penetrantes transições de formas e cores; Cristina Canale, que transforma os registros corriqueiros em manchas de cores indefinidas, fazendo com que a figura ganhe na falta de precisão e de contorno; e Luiz Zerbini, que em suas grandes composições satura cromaticamente a figuração proveniente de cenas domésticas e flagrantes urbanos. O trabalho desses artistas, inseridos na pintura contemporânea brasileira, envolvem questões sobre a materialidade, a sobreposição de gestos e os efeitos de luz e sombra, demonstrando o desafio que suas pinturas problematizam.

Acreditamos que a pintura continua sendo um território onde o sentido pode ser criado e comunicado.⁹² Ao pintar, os artistas estabelecem uma relação de comunicação e interação com o mundo.⁹³ Sabem que tudo já foi feito e que não há nada a ser positivado, como afirma o historiador de arte Ivo Mesquita.⁹⁴ Portanto, assumem o ofício como uma maneira de construir visões. O ato de ver torna-se um ato de fazer. Diante da superfície plana, das relações entre as formas e os campos de cores, as pinceladas deixam explícita a planaridade e o que de fato realmente a pintura é: tinta, pincel e tela. Os pintores da atualidade fazem de seu trabalho um exercício de reflexão constante para adquirir linguagem e construir poética. Segundo Mesquita, ao fazerem releituras ou reescrituras, propõem, com a feitura de suas obras, uma evocação, uma metáfora ou apenas uma estrutura formal de apelo visual.⁹⁵ Pinta-se, talvez, para lembrar a arte contemporânea de sua dívida com a pintura moderna.⁹⁶

Com essa intenção, a dimensão estética do trabalho pictórico desdobra-se na questão da experiência da pintura como experiência do mundo. Sendo assim, as composições de Regina Chulam deixam claro ao espectador que ele está olhando para uma pintura que carrega experiências vividas, constituídas de percepções, intuições e atos conscientes que estruturam, por intermédio do aprimoramento das técnicas composicionais, os fenômenos presentificados no mundo. A artista doa ao observador seu espaço de vivência, a atividade do seu olhar, convertida em pintura por meio de uma poética sensibilizada por experiências percebidas pelos sentidos.

⁹² IVO, Mesquita. **Daniel Senise: ela que não está**. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

⁹³ Ibid.

⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ FERREIRA, José Bento. O que os olhos falam. In: DIEGUES, Isabel; COELHO, Frederico. **Pintura brasileira século XXI**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011.

As séries **Princípio da Incerteza**, **Coisa.Movimento** e **Jogo do Bicho** foram produzidas em Aracê, distrito do município de Domingos Martins, local em que Regina Chulam fixa residência ao regressar ao Brasil, em 2003. As experiências com papel, logo depois de alguns anos, cedem lugar aos pincéis, as tintas e as telas, muitas telas. Mas, mesmo engendrando suas colagens, a artista já começa a interagir com o local: desenha pássaros, esboça montanhas, aquarela cores. Lentamente vai descobrindo novas atmosferas para sustentar o laborioso trabalho de sua pintura. Nenhuma outra localidade despertou na pintora sentimentos e estímulos potencialmente infinitos como a região montanhosa do Espírito Santo. Aracê torna-se seu tema, ganha papel de destaque como produtora de imagens, estimulando desejos topofílicos.

O geógrafo chinês Yi-Fu Tuan define a topofilia, termo criado por ele, como um laço, uma união íntima entre a pessoa e o lugar físico.⁹⁷ Para Tuan, a topofilia assume muitas formas e toma variadas amplitudes emocionais. Ao fazermos uso do termo, para uma melhor compreensão da estetização do olhar, entendemos que, para o pintor, a topofilia está presente na contemplação do lugar, fazendo com que seu olhar, ao captar todas as sensações de formas e cores visíveis, permita-o traduzir essa experiência sobre a tela. Assim, a topofilia, essa identificação do pintor com o lugar que o inspira, é extremamente fenomenológica, pois ao vivenciar o mundo que o cerca e experimentá-lo com sua visão, o pintor, por meio da percepção, responde a esses estímulos, criando imagens. Essas imagens vão se formando por intermédio de uma longa, diária e repetitiva experiência de afeto e visão extática com o ambiente. Portanto, Aracê, localizado próximo a Pedra Azul, cercado de montanhas, do verde da natureza e do canto dos pássaros, vem sendo, desde então, o recanto onde a artista encontra a sua fonte de inspiração e amadurecimento de ideias.

Nessa região capixaba, Regina vive totalmente entregue ao ofício do puro prazer da pintura e, principalmente, entregue a si mesma e à criação de imagens. Aracê é o espaço de sua operação poética, reflexo de seus diálogos com os problemas da pintura, que, para ela, são formulados exclusivamente pela própria pintura. A infinita contemplação desse espaço resulta em imagens que, tanto nas declarações da artista e nos títulos de muitos quadros, quanto na reivindicação da luz local, é detectável uma maior sensibilidade na orquestração de tons agudos (cores frias) e graves (cores quentes). Na verdade, não se pode interessar na questão

⁹⁷ TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo, Rio de Janeiro: DIFEL, 1980.

da cor sem solicitar a questão da luz e da sua propagação⁹⁸, pois é em Aracê que Chulam, ao redescobrir a tropicalidade da cor e da luz, passará, mesmo que sutilmente, a integrá-las com as transparências e as nuances suaves oferecidas pela atmosfera lisboeta. Sem dúvida, considerando o trabalho das etapas posteriores, trata-se de captar pela cor a qualidade rara da luz e o frescor da atmosfera daquela região, o que se reflete na sinfonia de cores: verdes e azuis em contraste com o vermelho e o laranja que, ao se tornarem manchas de gestualidade, dilatam a construção de suas composições.

Em uma tela, engendrada em 2008, Chulam parece estar descobrindo as possibilidades que a região montanhosa onde vive pode lhe oferecer. Ao pintar **Vista do vale** [figura 37], feita ao ar livre, podemos verificar que a artista se beneficia dos conhecimentos de Cézanne, que escreveu: “[...] descobri que, por exemplo, não é fácil reproduzir o sol, que é necessário dar-lhe expressão de qualquer outra forma... pela cor”.⁹⁹ As lições do mestre de Aix se juntam às experiências conquistadas na série **Caminhos de luz**, em que passou a explorar os efeitos da luz do sol. Na tela, experimenta e organiza nos cinco esboços a esquerda da obra, de baixo para cima, todas as sensações de cor que a paisagem lhe oferece, modelando a luz clara e brilhante do sol. O azul do céu, claro e límpido, serve para destacar a trama estrutural arquitetada pelas linhas e pelo rastro das pinceladas compostas por tonalidades verdes, alaranjadas e marrons que recebem o amarelo para evocar a luz.



Figura 37 - **Vista do vale**, 2008/2009.
Técnica mista sobre tela, encerado, 70 x 200 cm. Coleção Rowena Tovar, Vitória.
Foto: Jorge Luiz Mies.

⁹⁸ GRANDO, Angela. Convergências: caminhos em direção à abstração. **Farol**: Revista de Artes, Arquitetura, Comunicação e Design da Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, Vitória, 2005, ano 6, n.6. p. 66-77.

⁹⁹ DÜCHTING, Hajo. **Paul Cézanne**: 1839-1906: da natureza à arte. Köl: Taschen, 2004. p. 199.

Vista do vale, apesar de fazer referências a Cézanne, ao apresentar um tecido cromático construído por camadas transparentes de cores, que se sobrepõem formando uma série de sequências coloridas, a partir das quais, define a paisagem passando de um tom a outro, exibe uma estrutura espacial diferente da utilizada pelo mestre pós-impressionista. A montanha de Chulam se estende por todo o quadro como uma panorâmica, chegando a atingir dois metros de comprimento, ao contrário do pintor francês, que elabora suas paisagens em telas quase que quadrangulares, não ultrapassando 75 cm de altura e uns 90 cm de comprimento. Assim como Cézanne que trabalhou incansavelmente a montanha Sainte-Victoire, vendo-a e pintando-a sob diferentes pontos de vista, Chulam também investigará as variadas formas de interpretar plasticamente a Pedra Azul, mas sempre fixando nela seu olhar a partir de sua casa-ateliê. De fato, o que aproxima a artista capixaba de Cézanne é a tarefa de representar a natureza, de estabelecer um trabalho harmonioso com ela, de banhar-se em suas percepções e criar composições profundamente estruturadas por meio da extrema atenção à cor.

As tonalidades verdes, marrons e alaranjadas, que ocupam 2/3 da superfície de **Vista do vale**, evocam as folhagens e os troncos das árvores. O colorido pictórico, que prefigura sua tendência à abstração, é intensificado pelas variações de luz, formadas pelas manchas claras e escuras que se contrastam fortemente. Podemos perceber que o quadro já preconiza a intenção futura de suas obras: a ênfase poética na harmonia das cores. As pequenas manchas se alargarão e se tornarão mais vibrantes; traços e cores ficarão mais expressivos. As estruturas coloridas e luminosas, regidas pela carga emocional da artista, fornecerão ao espectador uma sinfonia de acordes cromáticos, incendiando o espaço com amarelos, vermelhos, verdes e azuis intensos. A liberdade lírica da cor e o traço fluente de seu pincel serão os elementos essenciais para que sua pintura, assim como as de Cézanne, alcance o equilíbrio, a estrutura e o brilho sedutor do tecido colorido.

4 UMA POÉTICA DE EXPERIÊNCIAS VIVIDAS

4.1 ARACÊ: AFINANDO OS SENTIDOS, AGUÇANDO A SENSIBILIDADE

“A imensidão está em nós”, escreveu Bachelard.¹⁰⁰ Da imensidão resulta a contemplação de um mundo que traz o fluxo da produção de imagens infinitas.¹⁰¹ Ao se lançar na grandeza da contemplação de Aracê, Regina Chulam passa a analisar as impressões de sua extensão e de sua vasta perspectiva. A artista, nessa fenomenologia do imenso, abre-se às possibilidades de experiências sensíveis ali contidas. Diante da imensidão, trabalhada na intimidade meditativa do ser, a artista procura, nos detalhes de luz e sombra, a sua expressão. Aracê, seu espaço íntimo no mundo, torna-se uma espacialidade poética profunda, indefinida e um tema inesgotável.

Na bucólica região montanhosa do Espírito Santo desenvolve pinturas que refletem o amadurecimento de sua visão e, conseqüentemente, a sua total imersão em um mundo visível, valioso em cores e formas. Seu campo visual se estende pelo horizonte, permitindo a criação de imagens com enquadramentos sempre novos. Por isso, a opção por telas de maiores extensões reforça o espaço alcançado pela sua vista na constante contemplação dos montes que cercam seu ateliê. O desenho, atividade incessante e força motriz de seu trabalho, na construção dessas paisagens, reproduz o movimento dos seus olhos, o percurso de seu olhar reflexivo sobre o motivo. O espectador, ao contemplar suas telas, reconstitui o gesto da mão e do olhar da artista, acompanhando a linha corredia e certa que se desenrola sobre a superfície.

É possível notar, nas obras realizadas a partir de 2008, como Aracê forneceu à Chulam uma nova direção de sentido à sua linguagem pictórica. Sem sombra de dúvida, esse espaço físico, que acabou se tornando um templo sagrado para a pintura, envolto por uma copiosa natureza, fez com que a artista se especializasse na cor, aprimorando e enriquecendo seu projeto poético. Os planos de cores, fortemente marcados nos primeiros trabalhos da década de 1980 e que depois reaparecem, translúcidos, no início dos anos 1990, agora se encontram alargados, justapondo-se ou interpenetrando-se, tornando os magmáticos campos cromáticos mais aflorados e transparentes. As linhas, em um primeiro momento, não disputam com a cor

¹⁰⁰ BACHELARD, Gaston. A imensidão íntima. In: _____. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. 189-214. A citação se encontra na página 190.

¹⁰¹ Ibid.

a construção das pinturas, pelo contrário, se destacam ao criar contornos, sustentando os elementos figurativos e delimitando os campos de cor.

O que nos chama atenção nos trabalhos executados para a coletiva *1+7 Arte Contemporânea no Espírito Santo*¹⁰², realizada no Museu Vale, em 2008/2009, são os grandes planos de cor monocromáticos que margeiam as telas figurativas. Além de reforçar o caráter bidimensional do quadro, esses planos de cor revelam uma diferente experiência da artista ao trabalhar com cores extremamente saturadas, fazendo-as protagonistas de seus esquemas composicionais. Em **Vista do vale com agaves** (2008) [figura 38], por exemplo, a paisagem é ladeada por duas telas, cada uma delas de uma só cor, que, ao aprisionar o motivo central, inibem a expansão do tecido cromático estruturado por recortes geométricos sensibilizados pela vibração luminosa. Os planos retangulares, presente nas extremidades da obra, a dilatação das áreas coloridas em contraste, que sutilmente se mesclam, proporcionando novas tonalidades ao desrespeitar os limites impostos pelo grupo das linhas, e a tensão das sombras fortemente assinaladas na superfície da pintura mostram uma artista que redescobre a luz tropical e de forma engenhosa vai libertando a cor e o gesto.



Figura 38 - **Vista do vale com agaves**, 2008.
Técnica mista sobre tela e madeira, encerado, 110 x 316 cm.
Foto: Pat Kilgore.

Nessa mostra, ao exibir obras em que representa as pessoas que a rodeiam e as paisagens do mundo em que vive, Chulam põe em ordem a memória e o imaginário, tornando visível uma percepção de mundo mais poética do que visual. Os motivos: agaves, Pedra Azul, poltronas e pessoas do cotidiano, são envolvidos por um sinal de afeto e intimidade ao serem

¹⁰² A exposição coletiva “1+7 Arte Contemporânea no Espírito Santo” foi realizada no Museu Vale entre 02/10/2008 e 15/02/2009. A exposição, que comemorou os dez anos do museu e que homenageou o artista capixaba Dionísio Del Santo, teve como curadores Almerinda da Silva Lopes e Ronaldo Barbosa. O catálogo apresenta textos de Almerinda e de Fernando Pessoa. Regina Chulam expôs seis trabalhos.

constantemente olhados e minuciosamente estudados em diferentes ângulos. A Pedra Azul, diariamente contemplada, mostra-se em variadas perspectivas. Os múltiplos pontos de vista revelam luz, sombras, cores, elementos sensíveis aprisionados pelo olhar da artista. As agaves, que se estendem frondosas pelo jardim, oferecem-se também como elementos de contemplação que, juntamente com as montanhas em volta, merecem atenção e visibilidade. Os personagens do dia a dia permitem o fácil acesso ao estudo da figura humana, seja por meio de esboços rápidos, seja por meio de uma observação mais cuidadosa.

A tela figurativa de **Pedra Azul** (2008) [figura 39] é um dos arranjos que o olho da artista pôs em ordem, tornando o objeto de sua experiência sensível visível. A luz é filtrada nas manchas verdes que se estendem pelo plano em variadas tonalidades. Essa tessitura cromática aproxima a montanha do espectador, realçando a profundidade do azul. O retângulo vermelho, à esquerda, em quantidade suficiente, promove o equilíbrio entre as três cores-luz habilmente trabalhadas. A imagem velada da Pedra Azul, à direita, coberta por sucessivas camadas de branco, ao mesmo tempo em que dá mais valor ao contraste luminoso das cores, areja a panorâmica composição, criando uma zona de repouso para o olhar. O plano vermelho-acastanhado, que margeia a área esbranquiçada, é interceptado por uma estreita faixa preta que acentua as diferenças de profundidade. A delgada lista, de modo simultâneo, ao permitir o avanço da superfície velada, impede a expansão da área avermelhada.

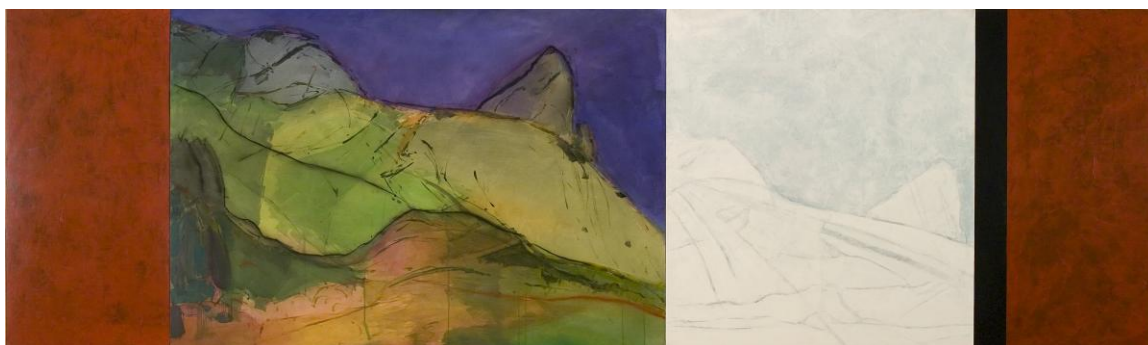


Figura 39 - **Pedra Azul**, 2008.
Técnica mista sobre madeira, encerado, 110 x 375 cm.
Foto: Pat Kilgore.

Percebemos em **Agaves** e em **Pedra Azul**, comparando-as com obras anteriores, o uso de uma paleta mais requintada, ou mais bem elaborada, que prioriza o azul e o vermelho para tornar as composições mais vibrantes e luminosas. O brilho dessa dupla de cores é constantemente intensificado pelo contraste do verde que clareado com o amarelo torna o

tecido cromático mais ativo, representando, assim, a oscilação da luz. Podemos inferir que Chulam coloca em prática os ensinamentos de Cézanne: “Ora, a natureza para nós, homens, existe mais em profundidade do que em superfície, de onde a necessidade de introduzirmos nas nossas vibrações de luz, representadas pelos vermelhos e amarelos, uma quantidade suficiente de azuis, para fazer sentir o ar.”¹⁰³ Talvez essa seja a razão do espaço pictórico ser coberto por uma cortina com padrões coloridos, os quais, no processo de fragmentação dos planos, deixa à cor maiores superfícies de afirmação.

Em **Retrato de Julieta Trabach Borchardt (Júlia)** (2008) [figura 40] e em **Retrato de Floriano Borchardt (Alemão)** (2008) [figura 41], Chulam parece empregar os esforços da pintura moderna apontados por Merleau-Ponty, não em criar novos materiais ou novos meios de expressão, mas em reexaminar e reinvestir naqueles que já existem.¹⁰⁴ Sendo assim, a autora aposta em soluções mais estruturadas e rigorosas, ainda dependentes dos efeitos plásticos proporcionados pelas acumulações e sobreposições de manchas de cor, pondo em prática alguns dos princípios preconizados pelos cubistas, ao encarar a pintura como uma arquitetura; por Cézanne, ao estender a cor em superfícies luminosas e calandradas; pela abstração geométrica e pelos expressionistas abstratos, mais precisamente os pintores de “campo de cor”.

A irradiação do visível, a qual segundo Merleau-Ponty é procurada pelo pintor sob os nomes de profundidade, de espaço e de cor,¹⁰⁵ parece estar materializada no **Retrato de Julieta Trabach Borchardt (Júlia)**. A composição é geometricamente arquitetada por quatro retângulos, cada um deles apresentando uma cor precisamente definida. A luminosidade do vermelho, que contrasta com a passividade etérea do verde, e a vibração do azul cria o deslocamento dos planos e estabelece, por consequência, a profundidade do espaço plástico. A distribuição frontal da cor em planos retangulares valoriza a bidimensionalidade do quadro e caracteriza um espaço altamente dinâmico para a visão de quem o contempla. O caráter verticalizado do campo pictórico, reforçado pela figura de Júlia que se destaca ao estar sobreposta ao fundo vermelho, é abrandado pelo retângulo horizontal verde que se encontra na parte de baixo da pintura e pelo trapézio da mesinha à direita. Sobre a mesa está uma pequena tigela composta por traços simples que esboçam o seu formato.¹⁰⁶ Todo o espaço é

¹⁰³ DÜCHTING, Hajo. **Paul Cézanne**: 1839-1906: da natureza à arte. Köl: Taschen, 2004. p. 203-206.

¹⁰⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

¹⁰⁵ Ibid.

¹⁰⁶ A tigela sobre a mesinha nos faz lembrar uma exposição realizada em 2003 em que a artista escolhe este

planejado para receber a modelo, transposta na superfície por meio de uma contemplação sensitiva, que não oculta, mas revela a sua simplicidade. Vale ressaltar que Julieta foi estudada durante meses e, dessa forma, esse exercício diário do olhar serviu de base para a elaboração das pinturas expostas no Museu.

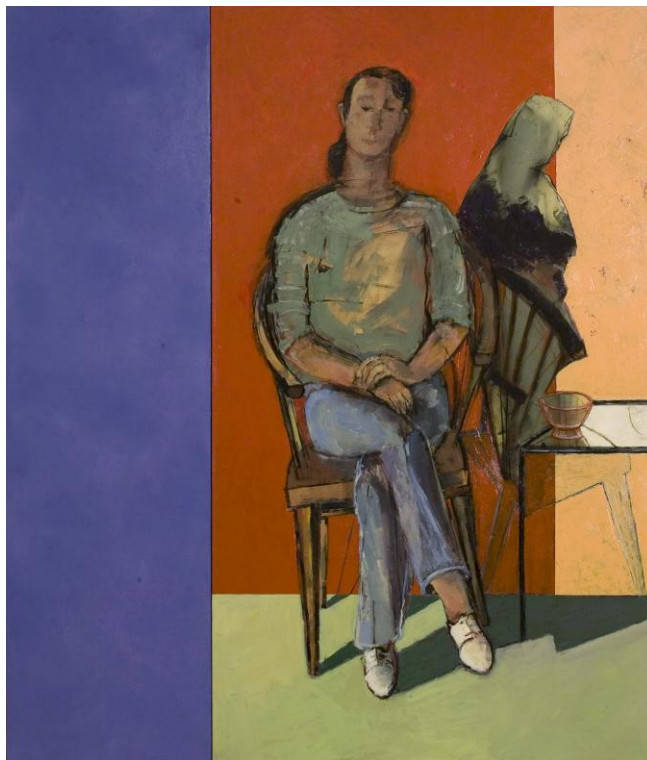


Figura 40 - **Retrato de Julieta Trabach Borchardt (Júlia)**, 2008.
Técnica mista sobre tela e madeira, encerado, 195 x 167 cm.
Foto: Pat Kilgore.

A postura de Júlia faz lembrar algumas obras de Cézanne intituladas **O Jardineiro Vallier**. O jardineiro, último modelo do artista, foi retratado em vários trabalhos realizados no fim da vida do pintor.¹⁰⁷ Assim como o mestre francês, Chulam elege uma pessoa de seu convívio, com a qual sente grande afinidade, e transfere para o plano pictórico a sua particularidade expressiva. As figuras são representadas sentadas em uma cadeira com as pernas cruzadas e mãos sobrepostas criando uma impressão de autodomínio. Diferente de Cézanne, que não trabalha as feições de Vallier, Chulam trata de descobrir na simplificação

objeto, utilizado na pintura de natureza-morta, que seduz pela simplicidade de suas formas. Na exposição intitulada “Interferência”, realizada no Empório Sorelle, Praia do Canto, Vitória, Chulam expôs 18 trabalhos inspirados em um texto sagrado budista: “A forma não é diferente do vazio. O vazio não é diferente da forma. A forma é precisamente o vazio, e o vazio é precisamente a forma”. Para a realização desses trabalhos sobre cartão, a artista elege a tigela que “contém mesmo estando vazia”. PENNA, Andrea. Pintura madura e com discurso. **A Gazeta**, Vitória, 10 dez. 2003. Caderno Dois, p. 5.

¹⁰⁷ Sobre o jardineiro e as informações contidas no parágrafo, cf. DÜCHTING, Hajo. **Paul Cézanne: 1839-1906: da natureza à arte**. Köl: Taschen, 2004.

do rosto de sua modelo uma serenidade singular e profunda. Os dois artistas pintam as personagens em uma postura de profunda tranquilidade; mas, enquanto o jardineiro de Cézanne se encontra em perfeita harmonia com o espaço circundante, envolto por um rico tecido cromático que delineia sua silhueta luzente, a matéria pictórica de Júlia se contrasta com o fundo de planos geométricos lisos.

No retrato de Júlia, a tensão criada pelas diferentes qualidades estéticas da cor rompe com o processo de simplificação cromático estabelecido pela arte moderna, cuja tendência seria a de se concentrar em apenas uma qualidade e isolar as outras. Sendo assim, a capixaba faz triunfar a complexa busca por novas soluções formais ao tentar unir, em uma única tela, a luminosidade, a composição geométrica, contraste de texturas, sensação de movimento e a dualidade entre o profundo e o plano.¹⁰⁸ Enquanto a superfície da composição se organiza em planos que se deslocam devido à presença da cor, do valor luminoso intrínseco de cada uma e da área de extensão que ocupa, o motivo central que foi encaixado neste espaço é construído por sucessivas porções de cor claras e escuras, justapostas e sobrepostas em ritmo alternado. Dessa forma, a pintura de Chulam versa sobre as possibilidades de estabelecer relações arrojadas com as linguagens da modernidade.

Na figura, o tecido cromático está dissolvido pela expressividade do traçado do pincel e pelo contraste das cores. Por meio de largas pinceladas, estruturadas por uma sequência de manchas claras e escuras, Chulam modela a cor para obter volumes e texturas. A artista reverencia o método pictórico de Cézanne: modular mediante a cor. Com esta técnica, o pintor de Aix-en-Provence modelava o objeto por um processo de pequenos planos coloridos, produzindo, na passagem de um tom a outro, os contrastes de luz e sombra. A fatura pictórica de Júlia está argamassada por camadas transparentes de cores que sobrepostas formam uma trama de alta sofisticação plástica. Diferente do francês que organizava sua composição mais com a cor do que com o desenho, o projeto poética de Chulam caminha por outra direção: prioriza a armação das linhas, a urdidura que orla os elementos figurativos em variadas espessuras e enreda o tecido colorido.

¹⁰⁸ O crítico inglês David Sylvester afirma que a tendência da arte moderna é isolar as qualidades estéticas: “tensão linear, luminosidade, peso ou ausência de peso, ou ambas as coisas contrastadas, composição geométrica, contrastes de texturas, sensação de movimento, dualidade entre o profundo e o plano. Em vez de abarcar e conciliar várias dessas qualidades, uma obra moderna frequentemente irá concentrar-se na posse de uma ou duas delas a um grau extremo”. In: SYLVESTER, David. **Sobre arte moderna**: David Sylvester. São Paulo: Cosac Nify, 2006. p. 97.

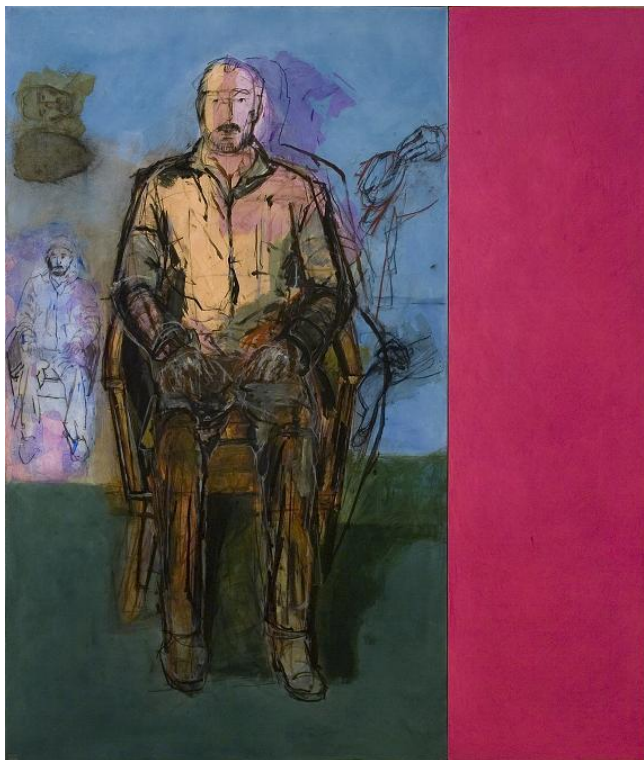


Figura 41 - **Retrato de Floriano Borchardt (Alemão)**, 2008.
Técnica mista sobre tela e madeira, encerado, 195 x 167 cm.
Foto: Pat Kilgore.

Se no retrato de Júlia a artista experimenta uma pintura de potência inventiva com sofisticados jogos cromáticos e refinamento matérico, em **Retrato de Floriano Borchardt (Alemão)**, por sua vez, evidência os aspectos lineares da composição ao transferir para a superfície as impressões de seu modelo por meio de um turbilhão de linhas (o que também podemos visualizar em **Poltronas com Agaves**). A linearidade esquemática da silhueta, feita de desenhos dentro do desenho, parece desmaterializar ou esvaziar o corpo da figura para tornar potente sua energia interior¹⁰⁹. Nesse trabalho, Chulam deixa à mostra a força expressiva de seu gesto, que, pelo manejo emocional, nervoso e angular das linhas, engendram outras possibilidades de sintaxe visual. O alto grau de contraste entre o acorde magenta-verde ajuda a equilibrar a trama estrutural da composição; mas a superfície azulada que se dilui na atmosfera, animada por pequenas manchas violáceas, ressalta o exercício poético que sugere o inacabamento das figuras.

Tanto no retrato de Alemão, como em **Poltronas e Agaves** (2008) [figura 42], a autora deixa nos quadros os estudos realizados para a concepção do tema central. “Por meio de

¹⁰⁹ LOPES, Almerinda da Silva. Materialidade e imaterialidade na arte do nosso tempo. In: 1 + 7: arte contemporânea no Espírito Santo. Vila Velha: Museu Vale, 2008. 104 p. Catálogo de exposição. p. 11-35.

esboços, procuro entender as coisas; torna-se mais fácil poder explicar aquilo que vejo”¹¹⁰, diz a artista que busca, explora e descobre os recursos da imagem a ser pintada, características da tradição moderna da arte.



Figura 42 - **Poltronas e Agaves**, 2008.
Técnica mista sobre madeira, encerado, 110 x 430 cm.
Foto: Pat Kilgore.

Vemos nos retratos, e até mesmo nos autorretratos, que o expressionismo pictórico de Chulam, depois da década de 1980, deixou de ser caracterizado pela distorção das formas. O contorno das figuras passou a ser articulado meticulosamente por uma linha compulsiva que, mesmo acumulada e sobreposta, revela a leveza e a fragilidade humana de seu modelo. O sentimento que utiliza para conceber seus personagens, após o remate das linhas, desvela-se nas pinceladas carregadas de cores cuidadosamente pensadas para se congraçar com o desenho. A expressão de sua poética, como podemos observar, caracteriza-se por um traçado enérgico que se harmoniza com o uso intensivo das cores, principalmente em contraste.

Regina Chulam, ao buscar uma construção mais apurada e expressiva em planos de cor no conjunto de telas exposto na coletiva, inicia um diálogo com os pintores de “campo de cor”, uma vertente do expressionismo abstrato. Ao substituir a ação gestual pela força emocional da cor, pintores como Mark Rothko e Barnett Newman estabeleceram uma experiência plena entre espectador e pintura. Enquanto as pinturas de Rothko atraem o contemplador por meio de espaços repletos de luz que parecem emanar de seu interior¹¹¹, as panorâmicas pinturas de Newman envolvem o observador, fazendo-o sentir a totalidade absoluta da cor pura. Ao tecer diálogo com esses pintores, as composições de Chulam, orquestradas pela carga emotiva da cor e pela liberdade do gesto, passarão a ser estruturadas por meio de uma nova vivência sensorial. Seu espaço pictórico permitirá que o espectador se comprometa com os campos de cor e seu movimento interior. Tais questões ficarão mais

¹¹⁰ GRAIZE, Vitor. Arte obsessiva. **A Gazeta**, Vitória, 31 out. 2008. Caderno Dois, p. 1.

¹¹¹ BAAL-TESHUVA, Jacob. **Mark Rothko**: 1903-1970: cuadros como dramas. Colnia: Taschen, 2006.

nítidas nas séries de obras subsequentes, tornando, assim, mais fecunda a interação com esses mestres.

No ano de 2010, a artista criou uma série intitulada **As Flores do Jardim dos Meus Sonhos**, produzida com bandejinhas de isopor. O material que auxiliou o preparo e a mistura das tintas, guardado no decorrer dos anos, foi orquestrado em ricas composições harmônicas. A disposição das manchas de cores, presentes nas bandejas reaproveitadas, foi ditada por sua sensibilidade no intuito de exprimir a exuberância cromática das variadas flores de um jardim. Não houve nenhuma intervenção, seja pelo desenho, seja por uma pincelada; os recortes deixam à vista os rastros dos pincéis e as grossas camadas de matéria. Os pequenos trabalhos revelam os vestígios da paleta de tintas da pintora, desveladas sobre a superfície pictórica de inúmeras obras de sua trajetória. Trabalhos como **Manacá de Cheiro** [figura 43] e **Rosa Vermelha** [figura 44] (datadas de 2010), algumas das audaciosas criações expostas na OÁ, fizeram-nos conhecer os azuis, os verdes, os vermelhos, os laranjas, os amarelos, os ocres e os marrons que constituem a gama de cores essenciais de sua pintura.



43



44

Figura 43 - **Manacá de Cheiro (Brunfelsia uniflora)**, 2010.
Bandejas de isopor reaproveitas, 18,5 x 16 cm.
Fonte: imagem cedida por Thais Hilal.

Figura 44 - **Rosa Vermelha (Roseira grandiflora)**, 2010.
Bandejas de isopor reaproveitas, 17 x 28,5 cm.
Fonte: imagem cedida por Thais Hilal.

Claro que esses trabalhos não possuem a força compositiva de suas grandes telas. Mas tal liberdade de concepção permitiu a artista, talvez ainda um pouco insegura em conferir à cor uma função mais sensível e estrutural, eliminar os traços que aprisionavam a forma e conceder a geometria um caráter mais intuitivo que racional. Uma geometria sensibilizada

pela precisão das cores e pela vibração luminosa. Dessa forma, ao solicitar a carga poética da cor, Chulam direciona sua pintura à abstração; mas uma abstração que, no contraste das manchas de cores, sustenta a figuração, e uma figuração que, na linha corredia e penetrante, se dissolve nas possibilidades da abstração.

Assim, percebemos em **Agaves** (2010) [figura 45], um de seus temas mais recorrentes, a busca de novas soluções plásticas ao combinar elementos abstratos e referentes figurativos. A maneira peculiar como organiza, compõe e arquiteta o espaço pictórico faz com que a compulsividade das linhas se desmaterialize nos efeitos luminosos. As relações compositivas criadas pelos traços, ora de contorno, ora de movimento, fundem-se com as cores para desabrochar nos contrastes de tons mais puros. Ao mesclar as cores com o azul do ar atmosférico, Chulam dá à sua tela um sopro cézannesco substancialmente tropical, ao acrescentar na trama translúcida os vermelhos acastanhados da terra. A composição manifesta o desejo de conciliar elementos figurativos e abstratos em uma obra, permitindo, assim, que do campo pictórico pulse possibilidades e potencialidades.



Figura 45 - **Agaves**, 2010.
Acrílica sobre tela, encerado, 100 x 280 cm.
Foto: Tom Boechat.

Para facilitar a compreensão da análise proposta por esta investigação, daremos um pequeno salto cronológico. Assim como em **Agaves**, aspectos igualmente enriquecedores podem ser visualizados na maneira como trabalhou **Agaves com montanha** (2012) [figura 46]. Na obra, as figuras das plantas e dos pássaros se dispersam na grande área alaranjada. Essa cor dilata o espaço pictórico e em contraste com sua complementar, o azul, garante uma luminosidade vigorosa à tela. O azul do céu, já no cume da montanha, conjuga-se com o

laranja, formando e recebendo outros tons, proporcionando que o ar atmosférico flua sobre a superfície do quadro. Ao excitar a composição com vermelhos e laranjas, fazendo com que a transparência do azul se dissipe por entre elas amoldando novas tonalidades, Chulam elabora um tecido transparente que se dissolve por toda tela em um fenômeno altamente calorífico. A obra, executada dois anos depois de **Agaves** e intercalada por duas importantes séries, já sinaliza a possível fusão de suas duas nacionalidades e, notadamente, do que estaria por vir.



Figura 46 - **Agaves com montanha**, 2012.
Acrílica sobre tela, encerado, 150 x 240 cm.
Foto: Pat Kilgore.

A pintura, como resultado da experiência e da percepção de um olhar que penetra o conjunto das coisas criadas, metamorfoseia as sensações e as percepções, e as ordena sobre a superfície do suporte em uma trama de linhas, cores e luzes. O ato de perceber, de sentir, guia os gestos do pintor, que materializados no espaço pictórico revelam o que foi visto pelo artista e o que oferecido a ver ao espectador. A tela se mostra como mediadora da relação entre aquele que pinta e aquele que percebe o que foi pintado. Ela se organiza como um campo de ações em que os olhares do pintor e do contemplador se entrecruzam, animados por experiências visuais e sensíveis.

Para Merleau-Ponty, a sensação é uma experiência que provoca os sentidos: ver, ouvir e sentir.¹¹² Estes sentidos apreendem as sensações oferecidas pelo mundo que se revela ao

¹¹² MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

artista. Entretanto, é o olho, captor das impressões ao seu redor que, sensibilizado, “[...] restitui o visível pelos traços da mão”.¹¹³ O pintor, sensível a toda essa experiência, pinta as cores e as luzes que vê obtida pela prática do olhar. Logo, o ato de pintar se constitui como uma experiência que se renova a cada percepção do mundo, que surge a cada novo olhar, a cada novo sentir.

Essa visão se torna clara ao observarmos **Fim de tarde em Aracê com Pedra Azul**¹¹⁴ (2010) [figura 47], uma pintura que revela a carga emotiva de uma experiência pictórica que intencionalmente constrói na superfície da tela o caráter abstrato da imagem. A estrutura geométrica da obra proporciona uma orientação cromático-espacial que intensifica o harmonioso contraste entre os variados impulsos luminosos arquitetados pela cor. Superfícies monocromáticas moduladas por manchas tonais, ao mesmo tempo em que repousam sobre um equilíbrio de tranquila ordenação, parecem querer se expandir para além dos limites. É nesse jogo de tensão que o olhar do espectador é estimulado a perceber as emoções e as sensações sentidas, não apenas pela artista que compôs a obra, mas também por ele que a contempla.



Figura 47 - **Fim de tarde em Aracê com Pedra Azul**, 2010.
Acrílica sobre tela, encerado, 100 x 220 cm.
Foto: Tom Boechat.

A tela é composta por faixas verticais alongadas de um lado a outro do quadro, criando campos cromáticos quase autônomos que evocam a pluralidade de sensações de cores da

¹¹³ Id. **O olho e o espírito**: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 20.

¹¹⁴ **Fim de Tarde em Aracê** e **Agaves** participaram da exposição *As Flores do Jardim dos Meus Sonhos*, realizada em setembro de 2010 na OÁ, Vitória.

região montanhosa do Espírito Santo, especialmente Aracê. Chulam orquestra a cor com propriedade ao dividir e recortar o espaço de forma incisiva. Na tela central, acoplada pelos painéis laterais, em meio às interpenetrações das manchas de cores, surge um esboço velado do contorno da Pedra Azul ao pôr do sol. O elemento figurativo aparece no espaço abstrato como intruso, permitindo que o olhar interior relacione passado e presente em novas soluções formais.

O tríptico, comumente presente na construção pictórica da artista capixaba, distribui os ritmos das sensações em cada um dos três painéis e une os diferentes tempos de cor e luz experimentados. O movimento dessas sensações em diferentes níveis, visível em cada uma das partes, confronta-se e junta-se, o que deixa claro que Chulam não registra apenas o fato, mas, essencialmente, pinta experimentando sensações.¹¹⁵ Inferimos, então, que **Fim de tarde em Aracê com Pedra Azul** valoriza as sensações e as experiências do mundo vivido. A tela é uma obra singular entre as inúmeras outras que retratam essa paisagem. Nela, a pintora mostra as percepções de um olhar sensível que capta e dialoga com as cores refletidas pela luz do sol.

No entanto, podemos afirmar que as primeiras obras abstratas de Regina Chulam nasceram da leitura do poema “Lugures, Ásia Central”, versão do poeta português Herberto Helder:

“Ao negro mar ressoante possas tu chegar
Possas chegar e três vezes abrir a porta negra
Ao ressoante mar amarelo possas tu chegar
Pela tempestade amarela que sopra possas tu chegar
Possas chegar montado num cavalo amarelo
Empunhando um dardo amarelo possas tu chegar
Possas chegar ao ressoante mar vermelho
Pela tempestade vermelha que sopra possas tu chegar
Possas chegar com as mãos cheias de preciosas pedras vermelhas
Vestido de bárbaros couros vermelhos possas tu chegar”¹¹⁶

Das emoções sentidas em cada verso, a pintora transformou o vivo encantamento das palavras em extensos campos monocromáticos. Em **Mar Negro** [figura 48], **Mar Amarelo** [figura 49] e **Mar Vermelho** [figura 50] (datados de 2011), Chulam manipulou, por meio da cor, toda a sua carga emocional. A extensão cromática possibilita um intenso movimento do campo pictórico, favorecido pelas propriedades físicas da cor. As manchas de cores sustentam a divisão de um espaço amparado pela geometria, que em amplos painéis retangulares arejam

¹¹⁵ DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon**: lógica da sensação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

¹¹⁶ HELDER, Herberto (versões). **As magias**: alguns exemplos. Lisboa: Assírio & Alvim, 1988. p. 23.

as cores, expandindo-as. A sobreposição de camadas de rosa e magenta, no **Mar Vermelho**; de variadas nuances amareladas, no **Mar Amarelo**; de diversas tonalidades de marrons e verdes, no **Mar Negro**, conservam uma identidade cromática particular que afirma a estrutura do tecido de relações entre as cores. A aplicação de cada matiz foi decidida por uma cuidadosa pesquisa cromática, cuja referência recolhida na história da pintura, notadamente nos amplos campos de uma só cor de Newman, estimulou experiências no ato de perceber e transpor sobre a tela as sensações, as luzes e as cores sentidas pela leitura do poema.

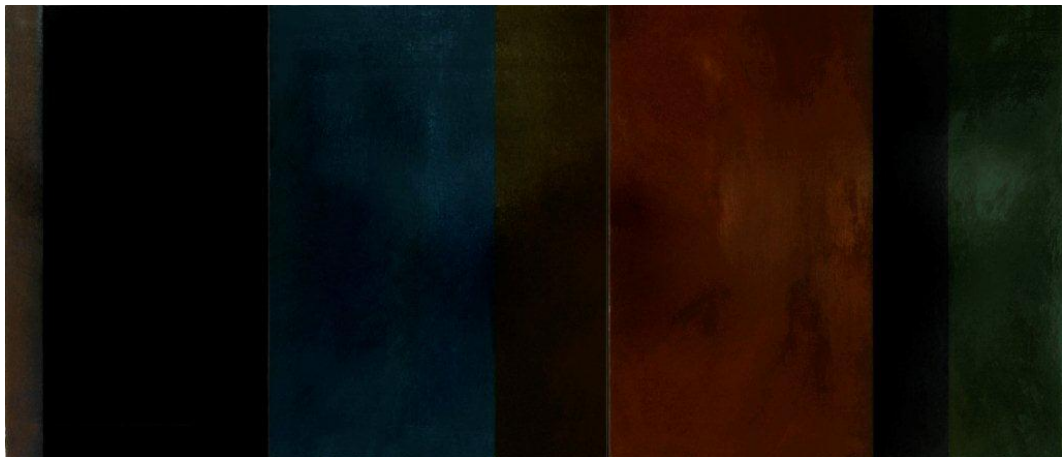


Figura 48 - **Mar Negro**, 2011.
Óleo sobre tela, envernizado, 120 x 280 cm. Coleção Marcio Espíndula, Vitória.
Fonte: imagem cedida pelo colecionador.



Figura 49 - **Mar Amarelo**, 2011.
Óleo sobre tela, envernizado, 120 x 280 cm. Coleção Marcio Espíndula, Vitória.
Fonte: imagem cedida pelo colecionador.



Figura 50 - **Mar Vermelho**, 2011.
Óleo sobre tela, envernizado, 120 x 280 cm. Coleção Marcio Espíndula, Vitória.
Fonte: imagem cedida pelo colecionador.

Acreditamos que o olhar do espectador seja convidado a explorar as sensações oferecidas: o silêncio contemplativo do negro, a força irradiante do amarelo e a irresistível vibração do vermelho. Tais impressões são estimuladas pelas inúmeras camadas transparentes de cor que se acumulam na superfície e que transcendem a frontalidade do plano. A luminosidade das cores nos leva às profundezas desses mares; assim como nas obras de Newman, que convidam o olhar a penetrar o interior de suas pinturas de grandes dimensões. As pinceladas a óleo permitem a construção de áreas de cores mais límpidas e brilhantes. O verniz¹¹⁷, utilizado para o acabamento, é empregado intencionalmente para que o observador se veja refletido dentro das águas. Esse simulacro é prova dos mistérios da cor que vem sendo lentamente desvendados pela artista e pela paciente investigação dos materiais da pintura.

A produção de telas com extensos campos de cor envolve o espectador e lhe oferece acesso a uma vasta gama de emoções. O observador é convidado a mergulhar nessas áreas coloridas repletas de luz interior. O olhar sensível, que para Merleau-Ponty é aquele que vagueia a imensidão do mundo visível, tateia a imagem para perceber as sensações que o artista experimentou, querendo também experimentá-la, senti-la.¹¹⁸ Sensibilizado pela tessitura cromática posta em ordem sobre a superfície da tela, o olho penetra as profundezas da cor, estabelecendo a transitividade entre os sentidos (ver, sentir, perceber).

¹¹⁷ Devido ao verniz, não foi possível boas fotografias, ocasionando reproduções de má qualidade. As fotos foram realizadas por fotógrafo profissional.

¹¹⁸ ALVES, Fabíola Cristina. A filosofia merleau-pontiana e a arte. **Palíndromo**: revista do Mestrado em Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, v. 3, n. 3, p. 223-255, 2010. Disponível em: <http://ppgav.ceart.udesc.br/revista/edicoes/3teoria_hst_arte/3_palindromo_fabiola2.pdf>.

A partir de sua relação íntima com a imensidade do mundo, Regina Chulam continuará a oferecer ao contemplador de suas pinturas deslocamentos de cor e luz na bidimensionalidade da tela. A artista, que saiu para umas férias, fincou os pés em uma praia quase deserta para descansar, mas ali, em Curuípe, localizada na Bahia, lugar que abriga uma das mais belas praias do Brasil, se deixa inspirar pela agradável perfeição da natureza. A enseada, além de abrigar águas transparentes que refletem a paisagem submersa, é emoldurada por paredões avermelhados, coqueiros e amendoeiras. Mergulhada na beleza do local, a artista passa diariamente a fazer pequenos esboços dos turistas, captar o movimento das árvores e aquarelar as cores da superfície cristalina das águas que banham a pequena baía.

Nas composições seguintes, elaboradas para mais uma exposição na OÁ, o espaço pictural de Chulam se abre para acolher um contrastante jogo de cores, estruturado em amplas faixas horizontais que parecem transbordar nos limites do quadro. Longe da imensidão do mar e na lembrança contemplativa de seu espetáculo grandioso,¹¹⁹ as memórias vividas são retomadas e desveladas em seu processo, lançando sobre ele as novas percepções de cor e luz apanhadas naquela região banhada pelo mar. Na série **Nosso Mar**, surgida desse encontro da artista com o horizonte das águas, a cor, imersa na luz, domina e induz seu processo de criação, criando no interior da pintura sua força estrutural.

Em **Opus VI - Praia do espelho - noite** [figura 51], **Opus VII - Entardecer** [figura 52], **Opus X - Praia do Espelho** [figura 53] e **Opus XI - Praia do Espelho** [figura 54] (todos datados de 2012), quatro dos onze trabalhos expostos, manifestam-se claramente o trabalho das aquarelas realizadas em Curuípe. Nelas, as cores cobrem o papel por finas camadas transparentes que se sobrepõem em uma sequência de combinação de cores. Essa estrutura firme e cristalina da cor proporcionada pela técnica da aquarela, em esboços rápidos e estudos minuciosos, possibilitou à artista captar suas experiências de cor, de várias perspectivas. Das aquarelas para as telas, Chulam ultrapassa as fronteiras das linhas e dá ênfase à pulsão sensível e construtiva da cor. Trabalha a gradação dos tons animando o colorido das composições por intermédio de pequenas aberturas estreitas e longitudinais, que como rasgos de luz provocam a vibração cromático-espacial.

Nas telas da série **Nosso Mar**, a dimensão da cor cria a própria identidade e as texturas visuais, a calma e a ordem. Ao retornar a seu ateliê, lugar de grandes operações e

¹¹⁹ BACHELARD, Gaston. A imensidão íntima. In: _____. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. 189-214.

transformações de sua pintura, Chulam recria as sensações de cor percebidas naquele espaço por sucessivas camadas etéreas de tinta. Organiza suas composições em telas de variados tamanhos, acentua a horizontalidade de seu campo de visão com telas deitadas ao comprido, trabalha diferentes tempos de sensação ao formar dípticos e trípticos, e as manchas de cores não estão emersas na superfície, brilhantes e alongadas pelo gesto do pincel submergem à passagem dos tons, rompendo-os por meio de frestas de cor que, ora parecem assomar das profundezas, ora parecem abismar o próprio espaço cromático.



Figura 51 - **Opus VI - Praia do espelho – noite** (série Nosso Mar), 2012.

Acrílico sobre tela, encerado, 180 x 160 cm.

Foto: Jorge Luiz Mies.

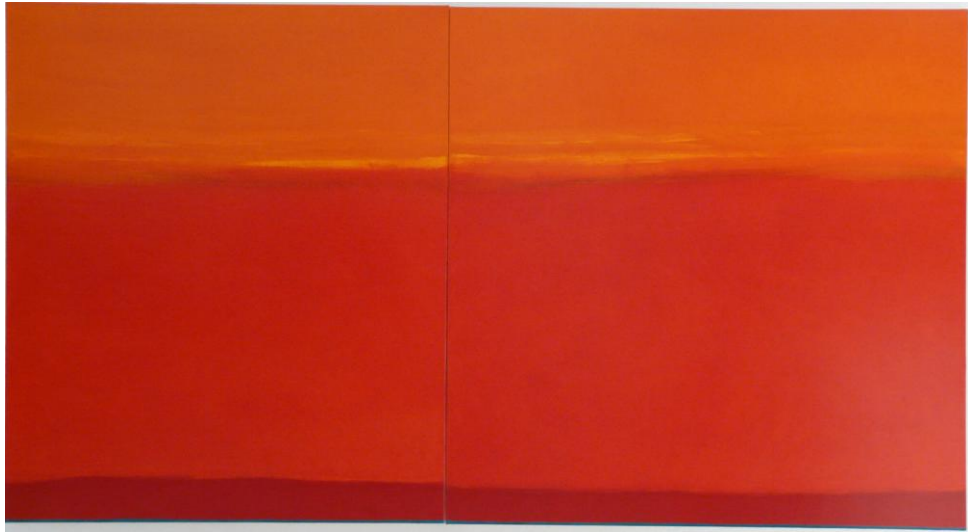


Figura 52 - **Opus VII – Entardecer** (série Nosso Mar), 2012.
Acrílica sobre tela, encerado, 130 x 240 cm.
Foto: Jorge Luiz Mies.



Figura 53 - **Opus X - Praia do Espelho** (série Nosso Mar), 2012.
Acrílica sobre tela, encerado, 100 x 60 cm.
Foto: Jorge Luiz Mies.



Figura 54 - **Opus XI - Praia do Espelho** (série Nosso Mar), 2012.
Acrílica sobre tela, encerado, 120 x 200 cm.
Foto: Jorge Luiz Mies.

Nesses trabalhos, o mais importante a pontuar é como a cor, no processo da artista, vai conquistando a superfície. Em amplas áreas, passou a demarcar os limites com mais clareza, sem o auxílio da linha. Progressivamente, foi se alargando, buscando o seu caráter abstrato. Sensações foram habilmente estruturadas nas relações harmônicas das cores, acionando e perturbando esquemas formais modernos. Mas, sem sombra de dúvida, ao coar a luz atmosférica em planos estendidos, elaborando a superfície por meio de camadas de tintas cada vez mais transparentes, utilizando cores ora saturadas, ora puras, reforçando o contraste das complementares, Chulam conquista, não só uma luz luso-brasileira, mas uma maior liberdade na conjugação das cores, fazendo reverberar a preciosa orquestração dos tons quentes e frios de sua escala. Aracê, mesmo que inconscientemente, fez com que a artista passasse a registrar com mais precisão nossas cores, nossa atmosfera; o que já é visível no conjunto de obras realizado para a coletiva no Museu Vale e o que poderá ser visto nas telas que subseguem.

4.2 REGENDO CORES, FORTALECENDO VÍNCULOS

Depois de participar de uma coletiva no Museu Vale, em 2008, Regina Chulam retornou a esse espaço, em 2013, em uma mostra individual intitulada *Regina Chulam – desenhos e pinturas*.¹²⁰ Os 33 desenhos feitos com tinta da China trouxeram a público a obsessiva linha

¹²⁰ Para comemorar seus 15 anos de dedicação à arte, o Museu Vale recebeu a exposição *Regina Chulam – Desenhos e Pinturas*, realizada entre 27/10/2013 e 16/02/2014. O catálogo apresenta o texto “Regina Chulam –

da artista, que revelou, nos variados esboços, as tentativas de capturar os movimentos da natureza e os traços essenciais das pessoas com as quais convive. As 16 pinturas em acrílica sobre tela, de grandes dimensões, reforçaram seu universo poético habitado pelas montanhas, em especial a Pedra Azul; pelas inúmeras agaves, que frondosamente ornamentam seu jardim; e pelos amigos que, retratados, fortalecem os laços de afeto e ternura.

Ao olharmos para seus desenhos, percebemos, na dinâmica sinfonia dos traços, de manchas e de variadas intensidades, que Chulam se coloca como artista da linha; pois é por meio dela, em um primeiro momento, que inicia a investigação do mundo da percepção, que apresenta suas sensações, projeta sua intencionalidade, seja no papel ou na tela. Por intermédio de traçados investigativos, a autora busca entender melhor aquilo que lhe serve de modelo e as questões formais e compositivas que pretende responder. Ao explorar a projeção imediata de seu motivo e de suas emoções, a autora examina a ação de seu gesto expressionista, dando a superfície um tratamento inteiramente livre e autônomo.



Figura 55 - **Sem título**, 2013.
Tinta da China sobre papel, 110 x 75 cm.
Foto: Pat Kilgore.



Figura 56 - **Bapoo**, 2013.
Tinta da China sobre papel, 75 x 110 cm.
Foto: Pat Kilgore.



Figura 57 - **Movimento**, 2012.
Tinta da China sobre papel, 24 x 32 cm.
Foto: Pat Kilgore.

Os desenhos da exposição não estão estáticos [figuras 55, 56 e 57]. As linhas, elaboradas pelo pincel que transcorre sobre o papel com liberdade, oscilam, e as figuras, em posturas pouco flexíveis, tremem. Como elemento espacial, a linha se torna movimento, implica tempo, agita-se em várias direções, altera planos e forma espaços. Nessa atividade formal, os traços se tornam possibilidades de expressão, e sua fluência, pela mão da artista, registra estados de espírito e de emoções, como podemos visualizar nas cabeças desenhadas dos amigos retratados (figuras 62 e 63). Mas é na pintura, construída pedaço a pedaço, que a

linha, enriquecida pelo valor luminoso da cor, ganha e ampara novos meios de expressividade.

As pinturas expostas, certamente são sinais de afeto manifestados por uma paleta rica em cores saturadas que, arquitetadas pela dinâmica da linha, produzem um espaço pictórico que areja e resolve o terreno em que a cor se ergue. O conjunto de telas apresenta uma experiência plástica extremamente harmoniosa: amalgamadas na construção do espaço, a linha, de função sustentante, depende da cor, e a cor, de função sensível, arrebatada a linha, afeta o olhar que se dirige a obra.

Imerso no visível, como afirma Merleau-Ponty, o pintor se aproxima do mundo pelo olhar; tudo o que vê está ao seu alcance.¹²¹ “O olho vê o mundo, e o que falta ao mundo para ser quadro, e o que falta ao quadro para ser ele próprio, e, na paleta, a cor que o quadro espera [...]”.¹²² Desse modo, o olhar tátil de Chulam penetra, tateia a geografia do lugar que habita; reordena por meio da linguagem pictórica as formas, os volumes, as coberturas vegetais, restituindo pelos traços da mão tudo o que sensibiliza o olho. A artista vê as cores, porque é sensível a elas, porque se estendem pelo campo de visão. Luz, cor, sombras e reflexos, meios tão somente visíveis segundo Merleau-Ponty, materializados nas coisas permite que o olho os revele e os interrogue, possibilitando diferentes leituras e interpretações mediante as vivências diárias.

A montanha, um dos principais geradores de sentido da imensidão íntima de Chulam, pertence a seu mundo visível, acumula uma infinidade de sensações. O monte, a cada novo olhar, tem muito a oferecer. E a artista, muito a realizar. A contemplação, como proseou Bachelard, vai ampliando a imensidão e aprofundando a afetividade.¹²³ Por essa razão, a artista elaborou cinco quadros tendo a Pedra Azul e sua extensão como seu principal motivo. Não as pintou sob pontos de vistas diferentes, ampliou seu campo visual, mostrando-as por inteiro. Em **Paisagem - pedra da mulher deitada com agaves** (2013) [figura 58], o maciço se estende majestosamente na parte central do quadro. A vista panorâmica é conjugada com as agaves, que se distribuem no plano inferior da composição. Se em certas paisagens a montanha se encontra exposta a um céu coberto por nuvens, nesta, o motivo se encontra exposto a um vapor atmosférico rarefeito. O azul dilui-se pela superfície, e sua transparência é

¹²¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

¹²² Ibid., p. 19.

¹²³ BACHELARD, Gaston. A imensidão íntima. In: _____. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

acentuada pelo branco esfumado. O verde da mataria acompanha a extensão da montanha, que, sob o excesso de luz, é traduzido em tramas diáfanas e em planos de cor.

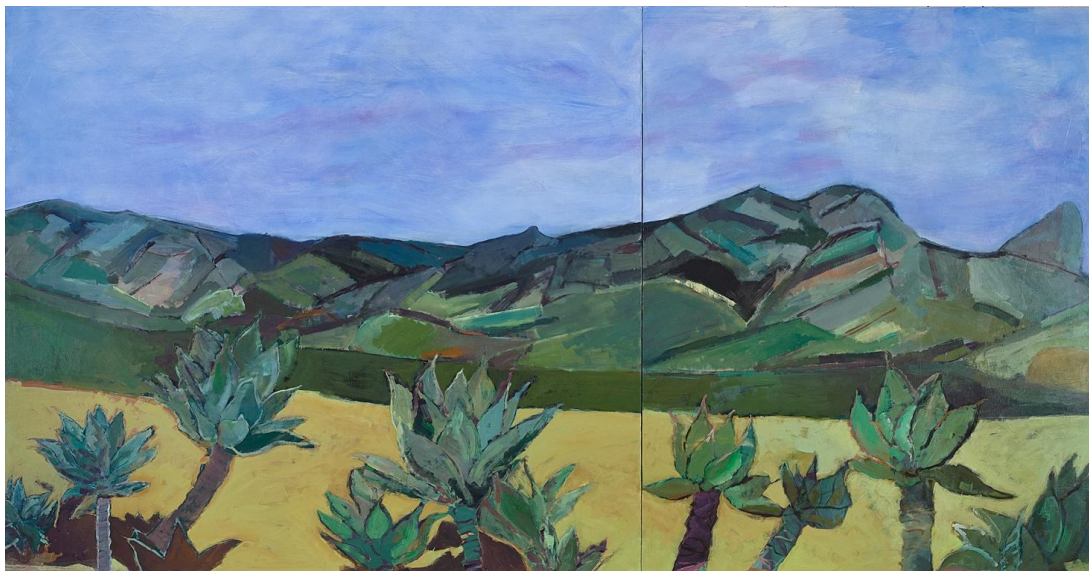


Figura 58 - **Paisagem - pedra da mulher deitada com agaves**, 2013.
Acrílica sobre tela, encerado, 160 x 310 cm.
Foto: Pat Kilgore

Pelo que pudemos visualizar, em nenhum outro trabalho em que a Pedra Azul e sua extensão tinham sido os elementos principais da composição, Chulam havia se utilizado do verde com tamanha maestria. O calor que vem dessa cor se deve a sua ampla escala de saturação e claridade. O efeito luminoso, construído pela intercalação de zonas claras, por meio da mistura com o branco e amarelo, e escuras, que se acinzentam com a mistura do preto, cria a beleza da textura dos planos, impedindo que a variação dos tons se repita no tecido cromático. O amarelo que se estende pela planície, sobreposto ao laranja, aumenta a vibração da composição, ajudando-a nos efeitos da iluminação. As agaves, também expostas a toda essa atmosfera, sob a incidência da luz, deixa de forma incisiva a marca de suas sombras, que, amarronzadas, contrastam com a luminosidade proporcionada pelas outras cores. Diante de **Paisagem - Pedra da Mulher Deitada com Agaves**, percebemos em Chulam uma observação mais atenta da natureza, ao conferir à tela o valor da cor, do espaço e da luz em uma unidade intimamente arquitetada.

Mas é em **A Montanha de Todas as Cores - “assim na terra como no céu”** (2013) [figura 59], que a artista capixaba exibe uma pintura extremamente fenomenológica, na qual a contemplação diária do objeto retratado garante experiências que revelam as impressões de seu olhar. Os meios visíveis apontados por Merleau-Ponty são examinados pelo olho da

pintora na procura de outros arranjos espacialmente pictóricos. No quadro, a paleta é orquestrada melodiosamente: a composição de cores atmosféricas, conduzidas pelos pincéis que deixam rastros pela superfície, adapta-se ao movimento das linhas, que dinamizam as telas que o compõe. Resultante da disciplina diária que exerceu para que o conjunto de obras da exposição fosse realizado, o tríptico emana todas as experiências de cores sentidas pela artista durante o processo de realização de sua mostra individual.

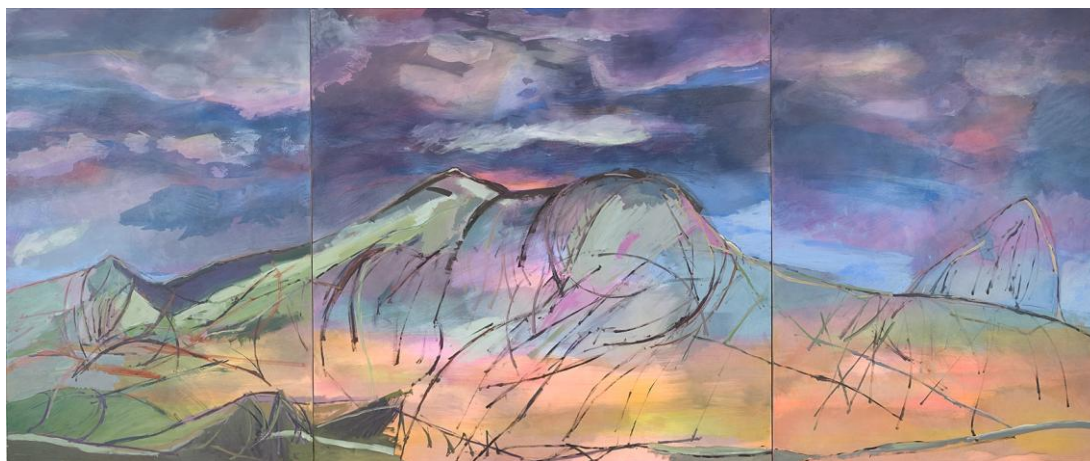


Figura 59 - **A Montanha de Todas as Cores - “assim na terra como no céu”**, 2013.
Acrílica sobre tela, encerado, 180 x 430 cm.
Fonte: Pat Kilgore.

Nesse campo fenomenal, em que o sentir está diretamente comunicado com o mundo em que vive, a visão deixa-se habitar pelo espetáculo de cores oferecido e pelas correlações que as cores induzem: a tranquilidade repousante do verde, a infinidade do azul, o exagero do vermelho, o entusiasmo do amarelo.¹²⁴ As sensações manifestadas pelas cores desencadeiam estímulos, que explorados pelo olhar e pelas mãos do pintor são transmudados na superfície do quadro.¹²⁵ Nesse tecido de sensações, a linha, gênese das coisas, anda no espaço, estende-se na espacialidade ativamente.¹²⁶ E na montanha de Chulam, ela nasce das manchas coloridas, corre solta, inquieta-se na sinfonia cromática, contorna e torna visível a figura imersa na abstração das cores.

A pintura, como nos aponta o filósofo e crítico de arte italiano Gillo Dorfles¹²⁷, é a arte da cor. Elemento dominador da dimensão composicional, ela é capaz de se anular no branco e

¹²⁴ Id. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

¹²⁵ Ibid.

¹²⁶ Id. **O olho e o espírito**: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

¹²⁷ DORFLES, Gillo. **O devir das artes**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

no preto ou se elevar na suntuosidade das infinitas misturas.¹²⁸ Mas é a luz que tem a força de diversificar as cores, de alterar a aparência de um mesmo matiz.¹²⁹ E é a luz, uma das primeiras preocupações do pintor, seguida pelas sombras, que fez com que Chulam trabalhasse, principalmente, os grandes quadros das agaves ao expô-las sobre a luz clara e brilhante do sol. A pintora capta, em meio à transparência do ar, a intensa luz tropical que de modo abrupto contrasta com as sombras negras fortemente demarcadas na superfície das telas.

Se antes, a intenção da artista era unir a cambiante luz ibérica com a intensa luz brasileira, agora, o calor e a sensualidade tropical se estendem por toda a composição, como podemos observar em **Paisagem - tríptico** [figura 60] e **Paisagem Vermelha** [figura 61] (ambas de 2013). Nas duas composições, o vermelho se estende em variadas tonalidades, marcando os planos e as distâncias. Essa cor chega a formar um tapete aveludado que acolhe as agaves ricamente orquestradas por uma escala de verdes, que se acinzentam pela mistura do preto, que se clareiam pela união com o amarelo, que se escurecem pela intromissão do azul, e que se dessaturam com a junção do branco, iluminando as folhagens. Ao conjugar as tonalidades análogas ao vermelho com as diversificadas vozes do verde, Chulam garante a vibração harmônica do quadro ao empregar áreas coloridas bem proporcionadas.



Figura 60 - **Paisagem (tríptico)**, 2013.
Acrílica sobre tela, encerado, 130 x 340 cm.
Foto: Pat Kilgore.

Os vermelhos violentos e os laranjas degradados que se complementam com os verdes matizados se aliam à suavidade celeste que se alonga na parte superior das telas. O acorde azul-rosa se sobrepõe, criando um tecido atmosférico alinhavado por distendidas manchas

¹²⁸ Ibid.

¹²⁹ ALBEERTI, Leon Battista. Da pintura (1435). In: LIHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura** – vol. 3: a ideia e as partes da pintura. São Paulo: Ed. 34, 2004.

abrandadas pela pura presença do branco. Nesses quadros, a passagem da luz não permite que a cor se desenvolva em uma graduação de tonalidades cambiantes e transparentes, como podemos verificar nas composições impressionistas, e até mesmo nas de Cézanne em sua aproximação com os pintores da luz; ao coar a luz, a pintora capixaba assenta a cor em planos densos, saturados, contrastando a leveza atmosférica do céu com a silhueta negra das agaves desenhada na superfície. As sombras pretas e os planos com cores extremamente definidos fazem parte da observação atenta da artista, dos estímulos visuais e das preocupações luminísticas definitivamente conquistadas sob a atmosfera brasileira.



Figura 61 - **Paisagem vermelha**, 2013.
Acrílica sobre tela, encerado, 180 x 160 cm.
Foto: Pat kilgore.

Já na galeria de retratos exposta nessa individual, a pintora nos apresenta um laboratório rico em procedimentos para captar as diferentes sensações e percepções de seus modelos. Sozinhos no espaço, e com a mínima existência de outros elementos, as pessoas retratadas permitem uma melhor captação de seus sentimentos, permitindo que a artista nos aproxime mais de suas emoções. Fonte inesgotável de interesse para quem tem talento, segundo Matisse, o estudo do retrato se caracteriza principalmente pela busca profunda de um rosto, de

traços muitas vezes desconhecidos pelo próprio artista que os revelou.¹³⁰ Primeiro impacto da contemplação, é o rosto que conduz o artista durante toda a execução do retrato.¹³¹ Assim, ao concentrar sua atenção na força expressiva do olhar de cada modelo, Chulam, em algumas telas, esboça a face, buscando não a exatidão anatômica, mas a purificação da expressão do rosto retratado. Por meio do tracejado ligeiro da fisionomia, parece possível descobrir os efeitos psicológicos e subjetivos que dali emana. O espectador, diante dos sentimentos humanos suscitados, é convidado a desvendar os segredos íntimos de cada imagem refletida.



Figura 62 - **Meu doce amigo - retrato de Marcio Espíndula**, 2013.
Acrílica sobre tela, encerado, 195 x 130 cm.
Foto: Pat Kilgore.

Em **Meu doce amigo - retrato de Marcio Espíndula** [figura 62] e **Retrato de Luisah Dantas** [figura 63] (ambos de 2013), tendo o rosto como referência, Chulam joga com a liberdade expressiva das formas, visitando seu arcabouço geométrico e concebendo um espaço perspético para acolher as figuras. Se no primeiro retrato o fundo é construído com elementos de uma geometria rigorosa, no segundo, a rigidez é substituída por planos sensibilizados por sucessivas camadas de cores que destacam a expressividade do gesto. A figura e os elementos que participam da composição, como mesa, cadeira e poltrona, são

¹³⁰ MATISSE, Henri. **Escritos e reflexões sobre arte**: Henri Matisse. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

¹³¹ Ibid.

modelados pela cor para esculpir a forma e proporcionar os volumes por intermédio das manchas que constituem o tecido cromático. Nesses retratos, percebemos como a artista conseguiu sintetizar seus conhecimentos, acumulados no decorrer de sua trajetória, e arquitetá-los em um espaço pictórico que, mesmo diante do engendramento esporádico de retratos, parece estar sempre em processo, sempre em busca da melhor maneira de extrair do modelo os traços de sua essência, a sua potência interior.



Figura 63 - **Retrato de Luisah Dantas**, 2013.
Acrílica sobre tela, encerado, 195 x 130 cm.
Foto: Pat Kilgore.

Como nos ensina Matisse, após o impulso das linhas, os horizontes do pintor se alargam; e em cada nova sessão as relações entre o artista e o seu modelo se estreitam, permitindo que da construção linear surja as escolhas das cores baseadas na observação e na experiência de sua sensibilidade.¹³² Sendo assim, em **Sara e camélia branca** (2013) [figura 64], o conteúdo emocional das linhas resulta das passagens diáfanas das cores, dando à superfície um efeito aquarelável. No retrato, mais do que imprimir as características físicas e expressivas, Chulam elabora uma composição em que o efeito luminoso e a translucidez das cores evocam a simplicidade e o laço de afeto que estabelece com a modelo. A simplificação

¹³² Ibid.

da forma e a carga sensível da cor, nessa mescla entre figuração e abstração, elevam as potencialidades pictóricas da artista ao dominar e tranquilizar o olhar do contemplador.



Figura 64 - **Sara e camélia branca**, 2013.
Acrílica sobre tela, encerado, 180 x 100 cm.
Foto: Pat Kilgore.

Regina acompanhou o crescimento de Sara; retratou-a criança, em 1999 [figura 32]. Catorze anos separam um trabalho do outro. Testemunhas do amadurecimento da artista, as duas telas refletem a síntese de um processo pictórico que, permeado por uma experimentação plástica e por uma experiência estética sensível, depura os sentidos, aguça a sensibilidade e elabora uma linguagem poética singular.

Diferente das pinturas que realizou para a coletiva do Museu Vale, em 2008, apresentando uma pintura estruturada por um valioso conjunto de planos coloridos, em que a linha participou como contorno ou agente delimitador do espaço, nas composições de sua individual no mesmo museu, em 2013, ao contrário, a linha parece depender da própria matéria, mescla-se a ela, exalta os contrastes das áreas de cores extremamente calorosas. Os novos cenários, que se distinguem dos anteriormente elaborados, são mais repletos de luz e de cores entusiasmadas por uma luz que faz tudo parecer plano. O tempero tropical dos vermelhos, dos laranjas e dos verdes filtrados pelo azul límpido do céu, afirma a posição da artista em querer registrar nossas cores, nossa atmosfera. Por isso, ao assumir essa paisagem

lumínica, essa luz sem profundidade, eleva ao máximo a intensidade cromática de suas telas, destacando a beleza da textura e dos planos unidos nos mais belos acordes.

No processo pictórico da artista capixaba, como escreve o crítico e poeta Adolfo Montejo Navas, “há na pintura que se quer pintura uma revolução do olhar, das categorias preestabelecidas e simbólicas das cores, pois, como no caso de Regina Chulam, elas devem produzir uma cosmovisão; produzem então um mundo, que está atrelado a sua figuração, mas também não está”.¹³³ E a pintora aponta para o caminho de sua poética: “O que procuro é o caminho da luz, a velocidade dela, as ondas que tornam as coisas visíveis, até quando não houver necessidade de procurar mais”.¹³⁴

¹³³ REGINA CHULAM: desenhos e pinturas. Vitória: Museu Vale, 2013. 152 p. Catálogo de exposição. Regina Chulam: uma pintura órfica. Texto de Adolfo Montejo Navas. p. 33.

¹³⁴ Ibid.

5 CONCLUSÃO

Vimos, neste trabalho, que a obra de arte, como nos ensina Merleau-Ponty, é um fenômeno estético que prioriza o pensamento moderno de valorizar o mundo das sensações e das experiências. O mundo existe. Nós o vemos, o percebemos, o sentimos. É nas relações que estabelecemos com toda a sua grandeza que as sensações vão sendo reveladas por meio de diálogos e de uma meditação infinita. Ver, sentir e ouvir são experiências sensíveis que, segundo o filósofo, afetam a maneira como nos relacionamos com a imensidão que nos cerca.

O ato de pintar se constitui como um acontecimento da visão. Ao celebrar a visibilidade, descreve o processo artístico de um olhar atento às novas descobertas, antes latentes, e que no quadro se faz acessível ao espectador. É promovido pela percepção do pintor, que pinta o que percebe do mundo, o que apreende com os olhos e o que apreende por meio dos sentidos. Pinta para se expressar, em busca de uma resposta, de uma interrogação que o mundo lhe dirige.

A pintura de Regina Chulam á atada ao mundo e à sua percepção. Suas telas desvendam o mundo que a cerca: o mundo físico, lugar onde se encontram os elementos que compõem o espaço que habita, e o mundo memória, que aciona imagens presentes em seu vocabulário plástico-temático. Dos detalhes à percepção geral do quadro, vai experimentando sensações, revelando suas próprias experiências e a maneira como foi afetada por elas. O mundo exterior, vivido, e o mundo interior, examinado, são continuamente recordados com novas formas e cores sobre a superfície da tela.

Cada quadro é um fragmento do mundo, a expressão de uma experiência. Observando por esse ângulo, qualquer um desses fragmentos pode revelar uma artista que investiga com o olhar as coisas visíveis e os seus movimentos. Ao se deixar perceber, a pintora retira do percebido uma série de variações possíveis e infinitas. Por meio de uma dinâmica perceptiva, transforma e subverte o mundo que a rodeia em pintura. Um mundo antes latente e agora manifestado nas telas, tornando-se acessível a quem as contempla. Em vista disso, o espaço pictórico de Chulam é construído pela prática do exercício do olhar: olhar que percebe o mundo ao seu redor e o converte em manchas de tinta sobre a superfície, e o olhar do espectador, convidado a explorar as sensações oferecidas.

Suas pinturas captam o olhar do observador e refletem um verdadeiro sentido do ofício que foi sendo estabelecido junto com a vocação pela intensa pesquisa pictórica. A acumulação de conhecimentos relativos à pintura será perseguida sem tréguas por meio de uma trajetória metódica, que trabalha a estrutura dos planos e se revigora nas manchas cromáticas das telas, oferecendo-nos uma sensibilidade estética. O olho de quem contempla suas telas, ao percorrer a superfície coberta de tinta, participa de uma trajetória perceptiva que delineia o caminho traçado pela artista: do mundo sensível ao mundo da expressão. Ao enveredar por esses mundos, a artista realiza uma experiência plástica que afina seus sentidos, aguça sua sensibilidade e elabora sua poética.

Aracê intensificou a experiência estética de Regina. Desde que ali fixou residência, sua pintura vem sofrendo grandes mudanças. Ao se inserir na vida e no fluxo dos encontros e acontecimentos da singela região, sua sensibilidade convidou-a para uma nova descoberta, ao enlace com a cor, com a forma e com os cenários oferecidos à sua percepção. Quando passou a estetizar as paisagens à sua volta, o excesso da luz crua foi lentamente sendo filtrada nos planos estendidos, em largas manchas. O calor e a sensualidade tropical partiram das variadas tonalidades dos verdes das matas, em que dilui um vermelho ardente e agitado; do límpido céu azul, dissolvido na atmosfera em superfícies transparentes; e da luz do sol, que se espalha pela composição em certas manchas amareladas. Essa intensidade cromática, surgida por meio da fascinação e da constante busca da luz tropical, é visualizada, em seus últimos trabalhos, no uso de cores mais vivas e na vibração dos acordes.

Mas o trabalho sensível com a cor só foi alcançado depois de vivenciar e assimilar os ares de suas “duas nacionalidades”. A riqueza de nuances da atmosfera portuguesa, modelada pela claridade da luz, garantiu-lhe camadas mais translúcidas de cor, combinadas com uma organização mais rigorosa da forma. Impregnada do brilho e da luminosidade da luz brasileira, suas telas sofreram uma eclosão cromática, propagada por cores mais quentes, elevadas por uma composição mais emocional. Sendo assim, esta dissertação, ao priorizar a investigação sobre a luz e a cor, reforça a importância que esses elementos constitutivos têm na pintura de Chulam. Elementos presentes no espaço físico que tornam a existência das coisas possíveis. Elementos que só podem ser apresentados pela visão. O olhar da artista, atento aos detalhes da percepção, está sempre rememorando seus espaços afetivos.

Lisboa e Aracê, cada vez mais, estabelecerão diálogos em sua pintura. Lá, Chulam aprendeu a olhar, minuciosamente, e, aqui, foi arrebatada pela cor, calorosamente. Por isso,

entregue de maneira atenta à observância do mundo visível, os fenômenos são claramente registrados por meio de tramas diáfanas de cor e planos transparentes, que mesmo saturados, parecem suavizados pela claridade da luz. Sua paleta, mesmo em terras lusas, não era aclarada. Em seu pincel, os temas geometrizados já se apresentavam sensibilizados pelos tons acastanhados; mas a atmosfera brasileira fez com que a pintora buscasse novos valores melódicos, o que se pode notar nas gradações de verdes e azuis que se contrastam com os vermelhos e amarelos. A cor e a luz, simples elementos pictóricos, agregados às suas vivências, são sinais que permitem o acompanhamento de suas intenções e da evolução de seu trabalho.

A linha, outro elemento constitutivo da arte de Chulam, e, sem dúvida, o principal, é a expressão mais profunda de suas concepções estéticas. O movimento impulsivo da linha demonstra o seu senso espacial na dimensão da superfície. O desenho não se limita apenas ao contorno, inquieta-se, perturba-se por intermédio de um manejo compulsivo de traços em variadas espessuras. O processo de construção de sua pintura começa pelo desenho, pelo risco inicial de uma linha, seja diretamente na tela ou nos variados estudos e esboços que realiza. Ao olharmos seu conjunto de traços e contornos, perceberemos a emergência da observação e de seus desdobramentos. A mão, seja com o auxílio do lápis ou do pincel, dança sobre o papel para, além de registrar um movimento no tempo, aperfeiçoar o estudo da composição, a resolução das cores e das luzes.

A pintora organiza suas composições com o desenho. Herda dos modernos a sua expressividade, o seu valor plástico. A função estruturante da linha que corre solta pela superfície, ora quebrada, ora em grupo, constrói os planos e delimita as figuras. Se antes, o ritmo do traçado era definido pelo seu percurso ou pelo conteúdo cromático que aprisionava, agora, como podemos visualizar em obras significativas, os traços se cruzam livremente em planos de cores justapostos e sobrepostos. As linhas parecem ser absorvidas pelas manchas de cores e, conseqüentemente, os contornos das figuras se esvaem no contraste colorido. Neste diálogo entre cor e linha, a pintura da artista também se potencializa pela fusão da abstração com a figuração.

Em sua trajetória, é possível perceber a persistência das questões da pintura moderna, ao estruturar a composição de modo que seja realçada a planaridade da tela. Sua linguagem pictórica, assim como a dos pintores que a antecederam, une a expressão da cor e a expressão do desenho. A superfície de seus quadros é lisa, o que permite ao espectador se deliciar com

as texturas visuais formadas pelos pincéis e pelas tintas, que criam formas e cores transparentes por intermédio de sucessivas camadas. A arquitetura de suas composições é organizada de forma límpida. Há em sua pintura aquela clareza e equilíbrio da arte clássica, presente nos desdobramentos das vanguardas artísticas do século XX. Como Cézanne, pai da pintura moderna, que se fez clássico pela natureza, pela sensação, Regina, como seu mestre, também se faz clássica pelo estudo paciente da cor, da natureza, do espaço habilmente elaborado pela observação e pela geometria.

A experiência pictórica de Regina Chulam caminha em direção à tradição que ela escolheu retomar. Como pintora, está consciente do mundo que está ao seu redor e da análise que se pode fazer dele a partir de sua visão e de sua experiência com ele. Ao revelá-lo em pintura, seus quadros se transformam em diálogos e meditações infinitas. As pinceladas e os traços da artista, ao tornar patentes os pormenores de um mundo percebido, possibilitou-nos abordar seu trabalho por um ponto de vista prazerosamente fenomenológico. Portanto, os fatos particulares que constituem o fenômeno, ou seja, sua obra, foram explanados por meio de olhares sensibilizados por sua pintura e pela região em que vive, pelos doces encontros e pelas ricas trocas.

Sem querer esgotar a discussão acerca do assunto, e estimulando sua ampla e recorrente investigação a partir de novas abordagens, desejamos que esta dissertação possa sensificar os olhos de quem a ler, tornando-o inquieto, agitado, aberto aos questionamentos que a pintura, tanto de Chulam, quanto de outros artistas, possa suscitar ao ato de vê-la e contemplá-la. Pois a pintura necessita de uma contemplação plena; de um espectador que pare e que a observe, que penetre sua superfície e alcance a profundidade que a habita.

6 REFERÊNCIAS

LIVROS

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **A arte moderna na Europa**: de Hogart a Picasso. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BAAL-TESHUVA, Jacob. **Mark Rothko**: 1903-1970: cuadros como dramas. Colnia: Taschen, 2006.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BOIS, Yve-Alain. **A pintura como modelo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRITO, Ronaldo. **Experiência crítica** – textos selecionados: Ronaldo Brito. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CANONGIA, Ligia. **Anos 80**: embates de uma geração. São Paulo: Barléu, 2010.

_____. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CHARLES, Victoria et al. **1000 obras-primas da pintura**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CHIARELLI, Tadeu et. al. **Paulo Pasta**. São Paulo: Cosac Naify: Pinacoteca, 2006.

CHIPP, Herschel. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

CLARK, T. J. **Modernismos**: ensaios sobre política, história e teoria da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

COCCHIARALE, Fernando. **Cristina Canale**. Rio de Janeiro: Barléu, 2012.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon**: lógica da sensação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DE MICHELI, Mario. **As vanguardas artísticas**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

DENVIR, Bernard. **O fovismo e o expressionismo**. Barcelona: Labor, 1977.

_____. **O impressionismo**. Barcelona: Labor, 1976.

DIAS, Maria Heloísa Martins. **A estética expressionista**. São Paulo: Íbis, 1999.

DIEGUES, Isabel; COELHO, Frederico. **Pintura brasileira século XXI**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011.

DORFLES, Gillo. **O devir das artes**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

DÜCHTING, Hajo. **Paul Cézanne: 1839-1906: da natureza à arte.** Köl: Taschen, 2004.

FRANCASTEL, Pierre. **O impressionismo.** São Paulo: Martins Fontes, 1988.

FRANSCINA, Francis et. al. **Modernidade e modernismo – pintura francesa no século XIX.** São Paulo: Cosac Naify, 1998.

GENET, Jean. **O ateliê de Giacometti.** São Paulo: Cosac Naify, 2000.

GIANNOTI, Marco. **Breve história da pintura contemporânea.** São Paulo: Claridade, 2009.

GOLDING, John. Cubismo. In: STANGOS, Nikos (org.). **Conceitos da arte moderna.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

GOMES, Paulo Cesar de Costa. **O lugar do olhar: elementos para uma geografia da visibilidade.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

GREENBERG, Clement. **Clement Greenberg e o debate crítico.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

HELDER, Herberto (versões). **As magias: alguns exemplos.** Lisboa: Assírio & Alvim, 1988.

IVO, Mesquita. **Daniel Senise: ela que não está.** São Paulo: Cosac Naify, 1998.

LIHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura – vol. 3: a ideia e as partes da pintura.** São Paulo: Ed. 34, 2004.

_____. **A pintura:** Editora 34, 2006. v. 9: o desenho e a cor.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia.** Rio de Janeiro; Jorge Zahar, 2010.

MATISSE, Henri. **Escritos e reflexões sobre arte:** Henri Matisse. São Paulo: Cosac Naify, 2007

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **O olho e o espírito:** seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NOVAES, Aduino (org). et al. **O olhar.** São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. **Artepensamento.** São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

OSTROWER, Fayga. **A sensibilidade do intelecto: visões paralelas de espaço e tempo na arte e na ciência: a beleza essencial.** Rio de Janeiro: Campus, 1998.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial: Editora Universidade de Brasília, 1989.

PEDROSA, Mário. **Forma e percepção estética: textos escolhidos II**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1996.

_____. **Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2004.

_____. **Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2000.

READ, Herbert. **Uma história da pintura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

REWALD, John. **História do impressionismo**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

SAGNER, Karin. **Claude Monet: 1840-1926: uma festa para os olhos**. Köl: Taschen, 2006.

SCHAPIRO, Meyer. **A arte moderna: séculos XIX e XX: ensaios escolhidos**. São Paulo: Edusp, 1996.

SYLVESTER, David. **Sobre arte moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. São Paulo, Rio de Janeiro: DIFEL, 1980.

ARTIGOS EM PERIÓDICOS ACADÊMICOS

ALVES, Fabíola Cristina. A filosofia merleau-pontiana e a arte. **Palíndromo**: revista do Mestrado em Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, v. 3, n. 3, p. 223-255, 2010. Disponível em: <http://ppgav.ceart.udesc.br/revista/edicoes/3teoria_hst_arte/3_palindromo_fabiola2.pdf>.

ESCOUBAS, Eliane. Alguns temas da estética francesa contemporânea. **O que nos faz pensar**: caderno do Departamento de Filosofia da PUC-Rio, Rio de Janeiro, n. 21, 2007, p. 213-226. Disponível em: <http://www.oquenofazpensar.com/adm/uploads/artigo/alguns_temas_da_estetica_francesa_contemporanea/artigos219232.pdf>.

FILHO, Osvaldo Fontes. Merleau-Ponty e a “obscuridade moderna” segundo a arte. **Ars**: revista do Departamento de Artes Plásticas da Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 6, p. 103-121. Disponível em: <<http://www.cap.eca.usp.br/ars6/osvaldo.pdf>>.

GRANDO, Angela. Convergências: caminhos em direção à abstração. **Farol**: Revista de Artes, Arquitetura, Comunicação e Design da Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, Vitória, 2005, ano 6, n.6. p. 66-77.

_____. Formas de (in)visibilidade: entre a imagem e a palavra. In: ENCONTRO

NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 17, 2008, Florianópolis. **Anais eletrônicos**. Florianópolis: ANPAP, UDESC, 2008. p. 93-105. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2008/artigos/010.pdf>. Acesso em: 15 out. 2013.

MACHADO, Bernadete Franco Grilo. Visão e corporeidade em Merleau-Ponty. **Argumentos**: revista do Programa de Pós-graduação em filosofia da Universidade Federal do Ceará, ano 2, n. 3, p. 82-88, 2010.

MANTOVANI, Harley Juliano. Arqueologia da criação em Merleau-Ponty: plástica da desfiguração. **Educação e Filosofia**: revista do Instituto de Filosofia e da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, v. 21, n. 42, p. 61-88, 2007.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Merleau-Ponty: o corpo como obra de arte. **Princípios**: revista do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, v. 7, n. 8, p. 95-108, 2000. Disponível em: <http://www.principios.cchla.ufrn.br/arquivos/08P-95-108.pdf>.

WERNECK, Rosa. A estética fenomenológica de Merleau-Ponty. **Arte e Ensaios**: revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, ano XIV, n. 15, p. 81-85, 2007. Disponível em: http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae15_rosa_werneck.pdf.

ARTIGOS DE JORNAL

A figura feminina, na mostra de Regina Chulam. **A Gazeta**, Vitória, 04 jul. 1984. Caderno Dois, p. 3.

A plenitude criativa na mostra de Regina Chulam. **A Gazeta**, Vitória, 18 nov. 1983. Caderno Dois, p. 3.

BATISTA, Doca. Uma volta para matar saudade. **A Gazeta**, Vitória, 04 dez. 1987. Caderno Dois, p.16.

CHENIER, Carlos. Regina Chulam: a pintura em seu momento maior. **A Gazeta**, Vitória, 26 jul. 1982. Caderno Dois, p. 1.

_____. O expressionismo de Regina Chulam, agora sem fronteiras. **A Gazeta**, Vitória, 10 dez. 1987.

_____. Uma artista que chega para ocupar todo o espaço plástico. **A Gazeta**, Vitória, 22 mar. 1982. Caderno Dois, p. 1.

_____. **A Gazeta**, Vitória, 29 dez. 1982. Caderno Dois, p. 1.

CRISTINA, Glória. A obra de Regina Chulam na Capela Santa Luzia. **A Gazeta**, s/d.

GATTI, Pupa. A Usina mantém sua tradição: arte sim. Mas com A maiúsculo! **A Tribuna**, Vitória, 13 dez. 1987.

GRAIZE, Vitor. Arte obsessiva. **A Gazeta**, Vitória, 31 out. 2008. Caderno Dois, p. 1.

MIES, Jorge Luiz. A sinfonia emocional das cores. **A Gazeta**, Vitória, 21 dez. 2013. Caderno Pensar, p. 16.

NETO, Chico. Dos alfacinhas para novos espaços da Ilha. **A Gazeta**, Vitória, 1 dez. 1993.

_____. A caminho da lenda pessoal. **A Gazeta**, Vitória, 8 set. 1991. Caderno Dois, p. 1.

OLIVEIRA, Luísa Soares de. Pintura de Regina Chulam. A criação do espaço. **Local**, Lisboa, 08 nov. 1992.

PENNA, Andrea. Pintura madura e com discurso. **A Gazeta**, Vitória, 10 dez. 2003. Caderno Dois, p. 5.

REIS, Leandro. Arte em contato próximo. **A Gazeta**, Vitória, 25 out. 2013. Caderno Dois, p. 3.

CATÁLOGOS

FREDERICO GEORGE, ver pelo desenho. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1993, 222 p. Catálogo de exposição.

1 +7: arte contemporânea no Espírito Santo. Vila Velha: Museu Vale, 2008. 104 p. Catálogo de exposição.

REGINA CHULAM: desenhos e pinturas. Vitória: Museu Vale, 2013. 152 p. Catálogo de exposição.

SEGALL realista. São Paulo: Museu Lasar Segall. Centro Cultural FIESP. Galeria de Arte do Sesi, 2008. Catálogo de exposição.

FOLDERS

BIBLIOTECA MUNICIPAL DE PONTE DE SOR. **Coisa.Movimento**. [Lisboa, 2006]. 1 folder.

CASA FERNANDO PESSOA. **Procura-se II**: Regina Chulam. [Lisboa, 2003]. 1 folder.

GRUPO PRÓ-ÉVORA. **Pinturas e desenhos de Regina Chulam**. [Évora, 1987]. 1 folder.

OBJETO ARTE. **Regina Chulam**: Nosso Mar. [Vitória, 2012]. 1 folder.

QUADRUN. **Regina Chulam**: Master Lines. [Lisboa, 1990]. 1 folder.

USINA. **Regina Chulam**. [Vitória, 1987]. 1 folder.

PESQUISA EM MEIO ELETRÔNICO

Século **Diário**. Vitória, 25 abr. 2007. Disponível em:
<<http://www.seculodiario.com.br/arquivo/2007/abril/25/cadernoatracoes/cultura/03.asp>>.
Acesso em: 07 abr. 2010.

OUTROS

GÊNIOS da pintura. São Paulo: Abril Cultural, c1969-1970. v. 7: do fauvismo ao cubismo.

ENTREVISTA

CHULAM, Regina Olivier. 2009. Entrevista concedida A Jorge Luiz Mies, Domingos Martins, ES, 17 out. 2009.

_____. 2010. Entrevista concedida a Jorge Luiz Mies, Domingos Martins, ES, 04 dez. 2010.

_____. 2013. Entrevista concedida a Jorge Luiz Mies, Domingos Martins, ES, 14 dez. 2013.

APÊNDICE – Cronologia

Esta cronologia foi elaborada a partir de pesquisa em artigos de jornais e currículos presentes nos folders de apresentação das mostras, com supervisão da artista, nos dias 24, 25 e 26 de junho de 2011. Revisada e ampliada para esta dissertação no dia 10 de março de 2014.



Figura 65 - **A artista no ateliê.** Aracê, Domingos Martins, ES, 26 de junho de 2011.

Foto: Jorge Luiz Mies.

1950

Nasce em Vitória, ES, em 23 de julho, filha de Menahem Chulam e Dylce Maria Olivier Chulam. Reside na Av. Saturnino de Brito, Praia do Canto, até os oito anos de idade, mudando-se em seguida para a Av. Desembargador Santos Neves. Aos vinte e quatro anos vai para Portugal, permanecendo por quase trinta anos. Desde 2003 vive em Aracê, distrito de Domingos Martins, região montanhosa do Espírito Santo.

1965/66

Vai para o Rio de Janeiro por motivo de saúde. Neste período, por causa de uma forte gripe, vê-se obrigada a ficar de repouso em uma cama. Desenha e pinta para passar o tempo.

1967

Volta para Vitória com seus materiais artísticos. Improvisa, no fundo da casa de seus pais, um ateliê e começa a copiar os fascículos da coleção *Gênios da pintura* e outros livros de arte. Manifesta o desejo de cursar Belas Artes na Bahia, pedido negado por seus pais que objetivavam uma formação mais sólida.

1970/1973

Cursa História na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

1974

Após a morte de seu pai, viaja para Lisboa, Portugal, e hospeda-se no Palácio dos Marquesses de Fronteira e Alorna, casa de seu amigo Fernando Mascarenhas. Encontra um país em plena revolução, devido aos acontecimentos do 25 de Abril de 1974. A estadia de um mês se prolonga por sete anos.

O arquiteto e pintor português Frederico George era padraсто de Fernando, daí a proximidade de Regina e Frederico.

O palácio, hoje Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, é considerado patrimônio nacional pela sua arquitetura, a riqueza da azulejaria e jardins. Neste ambiente, Regina vive durante trinta anos, estabelecendo um diálogo constante com Frederico George.

A permanência na Europa e as visitas a grandes museus, algumas delas com o seu já mestre Frederico George, dão à artista a oportunidade de conhecer importantes obras de arte. O contato direto com a obra de Cézanne terá papel fundamental na sua formação e no próprio futuro de seu trabalho.

1975

Se inscreve, *full time*, na The Heatherley School of Fine Art, em Londres. Torna-se frequentadora assídua das aulas de desenho. Mesmo apresentando uma produção tímida, com desenhos criados com traços leves e controlados, a artista já demonstrava sua preocupação com as proporções e a inserção da figura no espaço.

Os exercícios de observação e o estar na escola levam Regina a querer uma formação artística mais sólida.

1976

Com a orientação e o incentivo de Frederico George ingressa na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (ESBAL).

“Uma escola é sempre uma escola. Depende do aluno. Os professores existem e estão sempre disponíveis a ensinar. Entrei para a Escola Superior de Belas Artes com fome. Olhava extasiada para as salas de aula e ateliês, buscando coragem para enfrentar cinco anos de estudo. Enfrentei e participei. A escola encontrava-se a atravessar uma fase pós-revolucionária: a tentativa de reorganizar. Nesta altura, participei sempre dos Conselhos da Escola tanto Pedagógico quanto Diretivo. Organizei uma exposição coletiva de alunos em 77, onde participei com dois desenhos de grandes dimensões e uma escultura [...]” (*A Gazeta*, 22 de março de 1982).

1977

Na ESBAL, torna-se aluna do pintor português Justino Alves (1940). Amplia sua paixão pelo desenho. Alves é criador de uma pintura em que a simplificação das formas solicita acumulações e manchas de cores na bidimensionalidade do suporte. Seus trabalhos parecem ter mesclado a abstração e a figuração, o que ocasiona maior liberdade em suas composições. Essa simplicidade e liberdade se refletiam em suas aulas de desenho e pintura na ESBAL, estimulando os alunos e, principalmente, Regina.

1978

Decide-se por fazer pintura e por exigência curricular escolhe a gravura como segunda disciplina de especialização. A prática da gravura, executada com chapas, ácidos e pontas-secas lhe permitiu trabalhar o claro e o escuro, despertando o olhar para a compreensão do exercício da pintura.

1980

Participa da Exposição de Gravura Portuguesa no Museu Estatal de Artes da RSS do Casaquistão em Alma Ata, posteriormente exposta na Galeria de Arte da cidade de Djambul.

1981

Licencia-se em Pintura pela ESBAL e retorna para o Brasil.

Ilustra o livro de poesias *Sobre as ervas um corpo de junho*, de Isabel Maria.

Organiza e participa de uma exposição coletiva na ESBAL.

Participa de mais três coletivas: Teatro da Cornucópia, Lisboa, expondo com a colega, Ilda David; *Liturgias poéticas*, na Galeria das Arcadas do Estoril, em que Justino Alves também foi expositor; e na Secretaria de Educação de Vitória.

Realiza conferências em Linhares, para grupo de artistas locais.

1982

Realiza sua primeira exposição individual, no Espaço de Arte da Escelsa, em Vitória, inaugurada em 26 de julho. Expõe trabalhos, em sua maioria, engendrados em Lisboa. Sobre essa exposição, Carlos Chenier escreve:

“Levou para aquele espaço o que vinha fazendo desde que chegara a Vitória, vinda de Portugal. Uma pintura construtiva de alta riqueza cromática e sempre direcionada a uma pesquisa que não envolve apenas o suporte das telas e tintas, mas sim toda uma concepção universal de criativa beleza” (*A Gazeta*, 29 de dezembro de 1982).

Em entrevista a Carlos Chenier, Chulam relata o procedimento para a realização de suas telas:

“De acordo com o tema escolhido, já penso em função das telas que tenho em vários tamanhos. Parto da análise da superfície a ser utilizada, ou seja, se basicamente farei um retângulo traço estas linhas, levantando o espaço a ser tratado. Após este primeiro contato, emprego o objeto a ser representado. Digo objeto todos os elementos de uma composição, seja uma chaleira, um violino ou a figura humana. Partindo deste momento, crio relações entre a estrutura do espaço e a estrutura do objeto” (*A Gazeta*, 26 de julho de 1982).

Neste mesmo ano, participa, também, da exposição coletiva A3, inaugurada em 26 de novembro, juntamente com Ronaldo Barbosa e Hilal Sami Hilal, tornando-se grandes amigos. Cada artista expôs uma produção de 100 desenhos em técnica mista.

1983

Torna-se presidente da Associação dos Artistas Plásticos Profissionais do Espírito Santo (AAPPEs). Entra em contato com os artistas capixabas, dentre eles, Orlando da Rosa Faria, Atílio Colnago, Joyce Brandão, Hélio Coelho, Neuza Mendes.

Em sua segunda individual, na Taurus, expôs trabalhos produzidos sobre a fibra de Aracruz Celulose.

Expõe, em sua terceira individual, 15 trabalhos na Galeria de Arte e Pesquisa da UFES (Capela Santa Luzia). Sobre essa exposição, a artista confessa:

“Penso que esta mostra difere completamente das anteriores. Daí eu ter falado no texto do convite que ela é um marco, uma posição que tomo com relação ao ser artista plástica no Brasil. [...] aqui o sol não modela, ele chapa. [...] Tento integrar formas já conhecidas ou por mim exploradas anteriormente a esse novo 'estado de luz'” (*A Gazeta*, 18 de novembro de 1983).

A artista escreve em seu convite de apresentação:

“Mexo com tintas, pincéis, cola e papéis. O pó xadrez também entra unido ao látex. Encomendo os chassis. Compro os panos e estico as telas. Preparo a base. Muitas telas prontas – esperando o corpo agir. Preparo as tintas. Potes coloridos. Tigelas brancas. Espalho no atelier todo o material que poderei utilizar, ou não”.

Ministra curso de Pintura Experimental durante a Semana de Arte de Vitória na UFES.

Ministra curso de Desenho na UFES.

1984

Individual na Galeria do Banco Itaú, São Paulo, de 05 a 19 de abril.

Individual na Galeria Homero Massena, em Vitória, inaugurada em 04 de julho. A mostra reuniu 11 trabalhos inéditos para o público capixaba, alguns deles expostos em São Paulo. É publicado na imprensa capixaba:

“Voltando um pouco atrás nas mostras realizadas no exterior, Regina assimilou a linguagem cosmopolita, que lhe deu acesso ao mundo internacional, fortalecida agora pela sua ligação estreita com sua origem tropical, pois de volta ao Brasil em 1981, deu-se a redescoberta da cor brasileira. [...] Em seu trabalho atual, Regina tenta unir um 'estruturalismo, desenvolvido a partir da admiração pelo mestre Cézanne, com a seriedade da obra de Picasso, e do trabalho dessa junção resulta algo muito próprio,

muito particular, filtrado por sua visão do mundo e sua vivência pessoal” (A *Gazeta*, 04 de julho de 1984).

1985

Retorna à Portugal, com visitas pontuais à Vitória até 2003.

Realiza individual de desenhos no Taurus, Vitória.

Participa da II Bienal de Desenho, na Cooperativa Árvore, Porto.

Participa do Salão de Colagens e Objetos na Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa.

Executa serigrafias e um painel de cortina para o Hotel Estoril-Éden no Monte Estoril.

Realiza individual na De Natura, Lisboa, em que expõe uma série de desenhos, carinhosamente chamada de *Sant'Antonias* por Fernando Mascarenhas. Para a construção da série, se apropriou de uma semente denominada “coco do mar”, proveniente das Ilhas Seychelles, localizadas no Oceano Índico africano. Chulam inseriu a forma dessa semente, que tem a forma de “coxas humanas com o púbis”, na composição da figura feminina.

1986

Realiza sua primeira individual em Portugal, na Galeria de Arte de Tavira, Tavira. Nesta exposição começa a trabalhar as cadeiras.

Participa de três coletivas: Galeria Usina Arte Contemporânea, Vitória; III Salão da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa; e Galeria Diferença, Lisboa.

Ilustra o livro *Minha mãe Meu amor*, de Maria Teresa Horta.

1987

Realiza mostras individuais de pintura e desenho em Lisboa, Tavira e Évora.

Em Vitória expõe, na Usina Arte Contemporânea, cerca de 26 trabalhos, marcando “o final das atividades anuais da Galeria Usina em 87”. A casa, em que ficava situada a Galeria, foi “residência durante muito tempo da hoje artista plástica apresentada, e que ali não só passou parte da infância como também seu período escolar-universitário, na época em que se formou em História” (A *Gazeta*, 10 de dezembro de 1987).

Participa da II Bienal dos Açores e do Atlântico, Angra do Heroísmo, Açores, e de uma coletiva de Pintura na Galeria de Arte de Colares, Sintra.

1988

Realiza individual de Pintura na Galeria Tempo, Lisboa, no mês de abril. Frederico George escreve para o folder de apresentação:

“O discurso que Regina Chulam tem vindo a realizar nesta década através de sua pintura é seguro e compreensível. As suas propostas são coerentes entre si e com ela própria. O enriquecimento da gramática que agora se afirma com mais clareza é apreendida na leitura dos grandes mestres e não direi só nas expressões mais óbvias e mais fáceis que aqueles quase 'traçoeiramente' nos mostram, mas naquilo que só aqueles que mesmo potencialmente partilham de alguma centelha de genialidade desvendam e terão algum entendimento dos mistérios por aqueles propostos.

Regina Chulam pertence a esse pequeníssimo grupo de iniciados que vislumbra o significado da grande Pintura e que aspira a atingir esse alvo.

Não se satisfaz a pintora em estar na moda, a fazer moderno, a inventar tiques ou a persistir numa temática que pela repetição venha a constituir uma componente certa de 'marketing'. Nada disso, Regina investiga-se e investiga, interroga-se e interroga constantemente. É uma lutadora e tem a consciência da dureza do combate que se impôs travar consigo própria. Por mim, estou certo que sairá vencedora dessa terrível luta de gigantes.

Ao ver a sua pintura sinto estar em presença duma personalidade que se afirma forte nas artes plásticas, Regina sairá vencedora da grande batalha, estou certo”.

Participa da coletiva de Pintura *Contraponto(s)* na Galeria de Arte Arcada, Estoril.

1989

Participa de uma coletiva na Galeria Quadrum, Lisboa.

1990

Volta a expôr na Galeria Quadrum em uma individual de Pintura, apresentando a série *Master Lines*. No folder de apresentação, Frederico George escreve:

“Regina aposta tudo na criação de beleza. Sim ou não. Indecisão não pertence ao seu mundo da pintura. Quando decide é assim mesmo, determinada. Mas até aí quanta

inquietude precede essa decisão que se transforma em pintura! Quanto trabalho, quanto sonho por detrás dessa poesia à um tempo forte e cristalina!”

1991

Realiza, novamente, mostra individual na Galeria Quadrum, Lisboa. Apresenta um conjunto de pinturas que se desenvolveram em torno do tema plástico e simbólico da espiral.

Participa da III Bienal Internacional de Óbidos, Óbidos.

1992

Individual de pintura na Galeria de São Bento, Lisboa. É publicado na imprensa local, por Luisa Soares de Oliveira:

“As pinturas retratam uma organização que se faz apelo a indicações figurativas (a casa, o homem, por vezes ainda o círculo ou a espiral), provêm da asserção de que a pintura é, antes de mais, a criação de um espaço, e que, ao preencher esse espaço, o artista reencena o acto criador; neste sentido, é particularmente relevante a montagem de uma série de pequenas pinturas numa das paredes da galeria. [...] a exposição constitui, por certo, um avanço nítido em relação às obras anteriores” (*Local*, 08 de novembro de 1992).

O amigo Fernando Mascarenhas, no pequeno texto do folder de apresentação, assim comenta:

“Os trabalhos mais recentes, patentes nesta exposição, são o resultado de uma preocupação constante pela organização pictórica do espaço que em determinadas fases da sua pintura, como nesta, aparece claramente explicitada. Neste aspecto são obras de continuidade.

São, também, obras de ruptura. Enquanto em trabalhos anteriores, e ao longo de quase toda a sua obra, predominaram as cores mornas, dominam agora as cores quentes, embora sem qualquer perda de subtilidade. Analogamente, das opacidades, ou das procuras de transparências através da construção estrutural, passou Regina às transparências dadas pela cor”.

1993

Realiza individuais na Biblioteca Calouste Gulbenkian, Ponte de Sôr, e na Galeria Arte à Parte, Vitória, expondo uma série de aquarelas.

Participa da coletiva *Pessoa/Pessoas*, na Galeria de Arte Espaço Universitário da UFES, Vitória.

1996

Realiza duas individuais de pintura: *9 retratos e 11 apontamentos*, na Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, Lisboa, e *Caminhos de luz*, na Galeria Évora-Arte, Évora.

1997

Individual na Biblioteca Calouste Gulbenkian, Ponte de Sôr. Apresenta uma série de desenhos de cabras e ovelhas produzidas em tinta da china.

1998

Realiza mais duas individuais em Portugal: *Simplicity*, na Galeria da Câmara Municipal de Montemor-o-Novo, Montemor-o-Novo, expondo um conjunto de corações esculpidos, e *Impermanência*, na Casa Fernando Pessoa, Lisboa, em que apresenta 204 autorretratos que mostram a procura de si mesma.

2000

Participa de duas coletivas no Armazém 7, Lisboa, e de uma individual na Galeria Évora-Arte, Évora, com exposição intitulada *Jardins d'água*.

2001

Realiza individual na Galeria Tancredi, Vitória.

2003

Retorna para o Brasil, fixando residência em Aracê, Domingos Martins.

Individual de pintura na Galeria LAG, Lisboa. Expõe uma nova série de autorretratos intitulada *Procura-se*.

Individual no Empório Sorelle, Vitória.

Na exposição intitulada *Interferência* apresenta 18 pinturas sobre cartão em pequenos formatos, em que elege um elemento da natureza-morta, a tigela. O estudo é inspirado num texto sagrado budista: “A forma não é diferente do vazio. O vazio não é diferente da forma. A forma é precisamente o vazio, e o vazio é precisamente a forma”.

2004

Realiza individual na Galeria Municipal de Abrantes, Abrantes. Na série *Procura-se II*, expõe 10 novos autorretratos. A artista escreve no folder de apresentação:

“Numa tela fico feliz quando consigo pintar o meu nariz. Noutra fixo-me, no percurso, numa orelha. Obsessivamente.

Só há uma certeza: os olhos fixos no espelho. É como quando nos encontramos a meditar e mantemos os olhos entreabertos, fixos. A repetição nunca é exaustiva. A procura torna-se fascinante frete ao resultado obtido. É sempre novo ou renovado, renascido. Refaço-me num processo 'reflexivo'. E um universo encantatório surge. A vibração do um (material, espelho, tempo, imagem e aquela que intervém) faz tocar o som inaudível do espaço onde somos. Um contínuo.

Obrigada Mestre Frederico George, por ter acendido a pequena luz que ilumina o caminho a percorrer. Tem de haver um culpado para haver um inocente; até quando não houver necessidade de procurar mais”.

2006

Realiza individual na Biblioteca Municipal de Ponte de Sôr, Ponte de Sôr, intitulada *Coisa.Movimento*.

2007

Realiza a mostra individual *Ó pátria amada*, na OÁ Objeto Arte, em Vitória.

2008

Participa da coletiva *1 + 7 Arte Contemporânea no Espírito Santo*, no Museu Vale, Vila Velha, com curadoria de Almerinda Lopes e Ronaldo Barbosa. O filósofo e professor Fernando Pessoa, no texto *Os sete*, escrito para o catálogo da exposição, comenta:

“Regina faz pintura. [...] refugiou-se em Pedra Azul para reaprender a pintar. E assim, no longe de sua solidão, já há anos, todos os dias, a cada dia e o dia todo, vive para pintar e pinta para viver. Desde 1970, Regina construiu uma vida inteiramente dedicada à sua pintura, experimentando diversas possibilidades de fazer o mesmo – o mesmo que, por ser original, é sempre outro. Estudos da cor, do desenho e do espaço em pacientes composições elaboradas com observação e geometria, labor de sensações e imagens, natureza e arte. Regina Chulam é pintora que, como disse Cézanne, se fez clássica pela natureza, pela sensação”.

2010

Realiza a exposição individual *As flores do jardim dos meus sonhos*, na OÁ Objeto Arte, em Vitória.

2011

Participa, com 4 trabalhos expostos, da exposição *Sobrevitória. Usina Arte Contemporânea 25 anos depois*. A mostra torna pública, pela primeira vez, o conjunto de obras de arte pertencentes ao colecionador Marcio Espíndula. Foram selecionadas cerca de 100 obras adquiridas, em sua maioria, entre os anos 1986 e 1989, período em que Espíndula manteve em funcionamento a Galeria Usina Arte Contemporânea, em Vitória.

Recebe em seu ateliê a visita de Gilberto chateaubriand, um dos maiores colecionadores de arte do país. O colecionador adquiri sete quadros e quinze desenhos.

2012

Realiza a mostra individual *Nosso Mar*, na OÁ Objeto Arte, em Vitória. No folder, Carol Abreu escreve:

“Os mares de Regina são de pura cor, um colorido que vem emergindo do fundo, ora se rompendo em frestas, em rasgos de luz, ora se fechando numa noite sem reflexos.

Sua percepção e seu domínio técnico pulsam nas telas que vão de uma calma intrigante a uma intensidade vibrante, nas cores dos trópicos levadas ao limite. E nos trazem um mar para além da paisagem, engolido e digerido e devolvido em pura pintura.

Assim, com P maiúsculo.”

Participa, com 2 telas, da coletiva *Novas aquisições 2010/2012 – Coleção Gilberto Chateaubriand*, realizada no Museu de Arte Moderna (MAM), no Rio de Janeiro.

2013

Realiza a individual *Regina Chulam – desenhos e pinturas*, no Museu Vale, Vila Velha. Em seu texto, *Uma pintura órfica*, presente no catálogo da mostra, o crítico Adolfo Montejo Navas escreve:

“A última pintura de Regina Chulam tem um mergulho novo na natureza como é a conquista do céu, a sua conjugação. Pela primeira vez, esse elemento fala mais alto que o resto. Converte-se em verbo, equaciona os elementos de sua pintura como nova matriz, sejam montanhas, agaves... Produz-se uma situação curiosa nas novas telas com o fato de as montanhas receberem reflexos do céu em sua geologia de cor desenhada e esse aspecto celeste ganhar dimensão e maior presença na composição, aumentando significativamente seu espaço [...]”.

A artista está representada no acervo da **Galeria de Arte Espaço Universitário**, Universidade Federal do Espírito Santo (UFES); no acervo da **Companhia Siderúrgica de Tubarão (CST)**; na **Fundação das Casas de Fronteira e Alorna** (Lisboa, Portugal); no acervo da **Câmara Municipal de Ponte de Sôr** (Ponte de Sôr, Portugal), na **Coleção Marcio Espíndula** (Vitória, Brasil); na **Coleção Fernando Mascarenhas** (Lisboa, Portugal); na **Coleção Gilberto Chateaubriand**, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro, Brasil); no acervo do **Museu Anastácio Gonçalves** (Lisboa, Portugal); e em várias coleções particulares no Brasil e na Europa.